رمان چیست؟

ترجمه محسن سلیمانی



بسم الله الرحمن الرحیم

رمان چیست؟

ترجمهٔ محسن سلیمانی

انتشارات برگ

تهران، ۱۳۶۶

رمان چیست؟

ترجمهٔ محسن سلیمانی
چاپ اول: ۱۳۶۶
تیراژ: ۶۰۰۰ نسخه
روی جلد از حسین خسروجردی
ناشر: انتشارات برگ
چاپ و صحافی: شرکت افست «سهامی عام» (چاپخانه ۱۷ شهریور)

به نویسندگان مسلمان:
طلایه‌داران جبهۀ توحید

م.س.

فهرست

یادداشت مترجم

با وجود اینکه تعداد کتابهای ریز و درشتی که در زبان انگلیسی در مورد رمان تألیف شده کم نیست، اما انتخاب کتابی واحد برای ترجمه، بسیار مشکل است. چرا که از طرفی کتابی که انتخاب می‌شود باید حاوی اطلاعات اولیه در مورد رمان باشد، و در ثانی برخی از مسائل مبتلابه رمان نیز در آن تحلیل شده باشد. از سوی دیگر، اگر کتابی در این زمینه تألیف می‌شد، بیم آن می‌رفت که مترجم این کتاب نیز همان راهی را برود که مؤلفان سلف رفته‌اند؛ یعنی همان گزینشها و دسته‌بندیهایی‌که خواننده را به‌جای اینکه به‌آب برساند، سر درگم در بیابانی از مطالب درهم و برهم و تکه‌تکه رها می‌کند، و یا اینکه با نشان دادن سرابهایی چند، تشنه برمی‌گرداند.

مقالات‌کتاب حاضر، ازمنابع مختلفی جمع‌آوری وترجمه شده است؛ غیر از البته بخش‌انواع رمان، که قدمی‌بوده‌است به‌سوی تألیفی منسجم، و در نوشتن آن مطالب پراکنده به نحوی با هم تألیف شده است. کتاب با تاریخچه و اطلاعاتی در مورد رمان شروع می‌شود و با تحلیلهایی در مورد آن ادامه می‌یابد. به‌همین دلیل در انتخاب مقالات جهت ترجمه، وسواس زیادی‌به‌خرج‌داده‌شده تا خواننده به‌راحتی در مسیری واحد به‌پیش برود.

از چند مقالهٔ کتاب حاضر، قسمتهایی که جنبهٔ حاشیه روی داشت و به‌هدف کتاب لطمه وارد می‌آورد، حذف شده است. غیر از این، عنوان کتاب به‌اضافهٔ تقریباً یك‌سوم مقالات آن، ازکتاب «رمان‌چیست؟» تألیف «مالکام برادبری» گرفته شده است.

□ مروری بر تاریخچهٔ رمان

نوشتهٔ م. ه. ایبزامز

اصطلاح رمان بر نوشته‌های بسیار گوناگونی اطلاق می‌شود که تنها وجه‌مشترکشان در این است که مفصلند و منثور و داستانی. رمان از این جهت که روایتی است مبسوط، از داستان کوتاه و نیز داستان بلند ــ که طولانیتر از داستان کوتاه است ــ تمیز داده می‌شود. حجیمتر و مفصلتر بودن‌رمان، اجازهٔ ورود به‌شخصیتهای بیشتری را می‌دهد و از این رو طرح (یا طرحهای آن) پیچیده‌تر و محیط اجتماعی آن پرتحولتر است. علاوه براین رمان بیش از داستان‌کوتاه یا بلند، دست‌نویسنده را در کنکاش مداوم و ظریف شخصیتها باز می‌گذارد و به‌همین دلیل سبك و اسلوبی (Mode) که نویسنده انتخاب می‌کند باید تمرکز یافته‌تر باشد. و بالاخره رمان از این جهت که روایتی است منثور، با داستانهای منظوم و بلند امثال «چاسر»[1]، «اسپنسر»[2] و «میلتون»[3] ــ که با شروع قرن هجدهم جایش را به‌رمان داد ــ تفاوت دارد. در چارچوبی که رسم کردیم، اصطلاح رمان شامل انواع

و اقسام آثار، چون «پاملا»[۴]ی «ریچاردسون»[۵]، «تریسترام شندی»[۶] «استرن»[۷]، «کاغذهای پیک‌ویک»[۸] «چارلزدیکنز»[۹]، «بالهای کبوتر»[۱۰] «هنری جیمز»[۱۱]، «خورشید هم طلوع می‌کند»[۱۲] «همینگوی»[۱۳]، «اولیس»[۱۴] «جیمز جویس»[۱۵]، «بیگانگان و برادران»[۱۶] «س. پ. اسنو»[۱۷] و «آدا»ی[۱۸] «نابکوف»[۱۹] می‌شود.

امروزه در بیشتر زبانهای اروپایی از اصطلاح رمان (Roman) استفاده می‌شود، که مشتق از رمانس (Romance) قرون وسطی است. البته در انگلیسی به‌جای «رمان»، واژه دیگری را به‌کار می‌برند (Novel)، که برگرفته از واژهٔ ایتالیایی «نوولا» (Novella)، به‌معنی چیز کوچك و تازه است و برقصه‌ای کوتاه و منثور اطلاق می‌شده است. در قرن چهاردهم میلادی در ایتالیا، جمع‌آوری قصه‌های کوتاه و منثور به‌شدت مرسوم و متداول بود. برخی از این قصه‌ها جدی بود و برخی راجع به‌بی‌آبرویی افراد. مشهورترین این مجموعه قصه‌ها «دکامرون»[۲۰] «بوکاچیو»[۲۱]ست که هنوز هم می‌توان ترجمه انگلیسی آن را در انبار برخی از کتابفروشیهای معتبر یافت.

و بازیکی دیگر ازاجداد رمان، روایتهای پیکارسك است که در قرن شانزدهم در اسپانیا بوجود آمد. اما عجیب این است که جاذبترین و مردم‌پسندترین نمونهٔ آن «ژیل‌بلاس»[۲۲] (۱۷۱۵ م.) است که نویسنده‌ای فرانسوی به‌نام «لوساژ»[۲۳] آن را نوشته است. «پیکارو» (Picaro) واژه‌ای اسپانیولی و به معنای رند و شیاد است و به نوع داستانهایی که شخصیت آنها آدمی بی‌اعتنا به قوانین و شیاد و بی‌پرواست و با رندیهایش زندگی می‌کند، اطلاق می‌شود. این شخصیت در طول ماجراهای

پشت‌سرهم داستان بسیار کم تغییر می‌کند (البته اگر اساساً تغییر شخصیتی درمیان باشد). داستانهای پیکارسك از نظر شیوهٔ پرداخت، واقعگرایانه‌اند، و از نظر ساختمان نیز پر از حوادث بی‌ارتباط باهم. هدف آنها نیز بیشتر هجوکردن بوده است. البته هنوز هم می‌توان در بسیاری از رمانهایی که در دوره‌های بعد نوشته شد، بقا و تداوم داستانهای پیکارسك را بعینه دید؛ مثل رمان «هاکلبری‌فین»[۲۴] «مارك‌تواین»[۲۵] و یا «ماجراهای اوگی‌مارچ»[۲۶] نوشته «سول‌بلو»[۲۷]. باید دانست که تکامل رمان‌نویسی به‌آثاری که به‌شیوهٔ داستانهای پیکارسك نوشته می‌شد تا باد آن غرور خیالی و باد آن به اصطلاح کبکبه اشکال مطلوب و مقبول داستانهای آن روز را خالی کنند، بسیار مدیون است. در گذشته قصه‌های کوتاه و منثور زیادی با این هدف نوشته می‌شد. اثر والای «سروانتس»[۲۸] یعنی «دُن کیشوت»[۲۹] (۱۶۰۵ م.) نیز که به‌همین منظور نوشته شد، تنها و مهمترین نیای رمان امروز است. شخصیت اصلی این رمان مرد دیوانه، ولی بامزه‌ای است که سعی دارد برطبق آرمانها و عقاید رمانسهای پهلوانی آن روزگار زندگی کند؛ و این مرد وسیله‌ای شده تا رمان نقش توهم و واقعیت را در زندگی خوب نشان دهد.

پس از این مقدمات، و مطالب دیگری همچون نوشته‌های کوتاه راجع به اشخاص در قرن هفدهم (نوشته‌های کوتاهی‌که درآن اشخاصی تیپیك و نمونه‌وار و یا روشی از زندگی طرح می‌شد)، نوشته‌ای که ما امروزه آن را رمان می‌نامیم، در اوایل قرن هجدهم در انگلستان، پا به‌عرصهٔ وجود نهاد. بدین‌معنی‌که «دانیل

دفو»[۳۰] در سال ۱۷۱۹ میلادی ابتدا «رابینسون کروزوئه»[۳۱] و پس از آن در سال ۱۷۲۲، «مول‌فلاندرز»[۳۲] را نوشت. هردوی این رمانها از نظر ساختمان پیکارسك‌گونه‌اند. زیرا مجموعه‌ای هستند از حوادث پشت‌سرهم، که تنها از طریق شخصیت به‌هم متصل شده‌اند و این اتصال نیز فقط به‌این خاطر است که همه حوادث برای یك نفر اتفاق می‌افتد؛ و «مول» گرچه زنی است که کمی لفت و لعاب داده شده، ولی برگردان همان «پیکارو»ی قدیم اسپانیاست. و اما از جهتی، «وحدت عمل داستانی» در «رابینسون کروزوئه» بیشتر از داستانهای پیکارسك، تقویت شده است. زیرا همهٔ حوادث آن برگرد «مشکل بقا و ادامهٔ زندگی درجزیره‌ای‌پرت و متروك» می‌گردد. و باز هردو داستان شخصیتهای محوری قانع‌کننده‌ای را که در جهانی واقعی و ملموس قرار داده شده‌اند، ارائه می‌دهند و از این‌جهت اعتبار نوشتن‌اولین «رمان حادثه» به‌پای «دفو» نوشته شده است.

و اما در این که اولین «رمان شخصیت» را «ساموئل ریچاردسون» با «پاملا» یا «تقوای مأجور»[۳۳] ش (۱۷۴۰ میلادی) نوشت، تقریباً همه اتفاق نظر دارند. «پاملا» داستان زنی احساساتی ولی زیرك است که با تدبیر و دوراندیشی، عفت خود را حفظ می‌کند و به‌جای اینکه کلفتی بدنام و بی‌آبرو شود، موفق می‌شود که زن «نجیب‌زاده‌ای جوان و حریص» شود. تفاوت بین «رمان حادثه» و «رمان شخصیت» را نمی‌توان چندان دقیق رسم کرد. ولی همین قدر می‌شود گفت که در «رمان حادثه»، تکیهٔ بیشتر برآنچه شخصیت می‌خواهد انجام دهد و نیز اینکه «سرانجام چه اتفاقی خواهد افتاد»، است؛ ولی در «رمان شخصیت»، بیشتر انگیزهٔ اعمالی که شخص انجام

می‌دهد و نیز اینکه «شخصیت چگونه متحول می‌شود» مهم است.

«پاملا» مانند خلف ارزشمندتر و غمناک‌ترش (Tragic) یعنی «کلاریسا»[۳۴]ی ریچاردسون (۱۷۴۷ـ۱۷۴۸ م.)، «رمانی مکاتبه‌ای» است. بدین معنی که نقل داستان به طور کامل، برعهدهٔ تبادل‌نامه‌ها گذاشته شده است. البته رمان‌نویسان بعدی ترجیح داده‌اند که از شیوه‌های دیگر مثل محدودکردن زاویه دید راوی به‌این یا آن شخصیت، استفاده‌کنند. گرچه هنوزهم، هرازچندگاهی، روایت داستان به‌طریق نامه‌نگاری، دوباره احیاءمی‌شود. مثلاًرمان شاد وپرنشاط «مارك‌هاریس»[۳۵] به‌نام «برخیز احمق!»[۳۶] (۱۹۵۹ م.)، به‌این شیوه نوشته شده است.

طرح رمانها ممکن است اشکال مختلفی از قبیل غم‌انگیز (Tragic)، خنده‌دار (Comic)، هجوآمیز (Satire) و یا عاشقانه و احساساتی (Romantic) به خود بگیرد. «هاوثورن»[۳۷] نیز در مقدمه‌ای که بر رمان «خانه‌ای با هفت شیروانی»[۳۸] نوشته، نوعی تقسیم‌بندی را پیشنهاد کرده که بعدها تنی چند از منتقدان آن را پذیرفتند و بسط دادند. بنابه‌نظر او، باید بین دو نوع اساسی از داستانهای منثور یعنی **«رمان واقعی» و «رمانس»** (داستانهای پرماجرا و عاشقانه)، تفاوت‌قائل‌شد. رمان را می‌توان داستانی دانست که تلاش می‌کند تا واقعی جلوه کند و این کار را از طریق شخصیتهایی پیچیده که پشت اعمالشان انگیزه‌های مختلفی وجود دارد، می‌کند. چنین اشخاصی ریشه درطبقهٔ‌خاصی از اجتماع دارند و در جامعه‌ای فعالیت می‌کنند که ساختمانی فوق‌العاده پیچیده و تکامل‌یافته دارد. همچنین این اشخاص دائماً درحال بده وبستان با بسیاری از اشخاص

دیگرند، و هرروز با انواع و اقسام تجربیات معقول و باورکردنی مــواجــه می‌شوند. امــا اجــداد «رمانس (رمان‌گونه) منثور فعلی»، همان رمانسهای پهلوانــی قرون وسطی و رمانهای دلهره‌آور و ترسناك (Gothic) اواخر قرن هجدهم است. «رمانس» [حال و گذشته] به طور متعارف از شخصیتهای ساده شده‌ای استفاده می‌کند که در آنها اغراق شده است. شخصیتهایی که کاملا و به راحتی می‌توان آنها را ازهم تشخیص داد. زیرا یکــی قهرمان است و دیگری بدذات و جانی؛ یکی ارباب است و دیگری قربانی و برده. قهرمان یا شخص اول ایــن رمانسهای فعلی، اغلب برج عاج‌نشین وتنهاست. تافتهٔ جدا بافته‌ای است از متن اجتماع. طرحهایشان نیــز بیشتر برماجراجویی و حادثه تکیه دارد و حادثه‌هایشان هم اغلب در بردارندهٔ کوششی است جهت رسیدن بــه مطلوب یا آرزویی. و یا تعقیب و گریز دشمن درمیان است. البته گاه‌گاهی‌هم ادعا می‌شودکه حوادث‌غیرواقعی و گاه پرسوز و گداز آنها، درپی تصویرکردن سمبلیك تمایلات، آرزوها و ترسهایی است که در عمق ذهن‌بشر جای گرفته است و از این نظر قابل مقایسه با عناصر و مصالح رؤیاها، اسطوره‌ها، شعائر مذهبی و فرهنگ عامهٔ مردم است. رمانسهای رمان‌گونه‌ای را که می‌توان (در برابر رمانهای واقعی و رئالیستی‌نویسندگانی چون «جین‌اوستن»[۳۹]، «جورج الیــوت»[۴۰] و «هنری جیمز») برشمرد، از این قــرار است: «راب روی»[۴۱] «والتــر اسکات»[۴۲]، «بلندیهای بادگیر»[۴۳] «امیلی برونته»[۴۴] و جریان عمده ادبیات داستانی امریکا که پیشتازانش از «آلن‌پو»[۴۵]، «کوپر»[۴۶]، «هاوثورن»، «ملویل»[۴۷] و «مارك تواین» گرفته تا «ویلیام فاکنر»[۴۸] و «سول‌بلو» بوده‌اند.

رمانهارا به نحو معمول دیگری نیزمی توان طبقه بندی کرد؛ یعنی می‌توان آنها را برطبق تفاوتهایی‌که‌از نظر «مایه‌کار» (Subject matter)، تأکیدهایی که برجنبه‌ای از مصالحشان می‌کنند و هـدفهای هنریشان تقسیم‌بندی کرد.

رمان بیلدانگ: بیلدانگ اصطلاحی آلمانی است و به‌معنی «رمـان رشد و شکـل‌گیری» (Formation) و یـا «تربیتی» است. موضوع (Subject) این‌گونه رمانها راجع به رشد و شکل‌گیری فکر و شخصیت قهـرمان داستان است. شخصیت اصلی این‌گونه رمانها دوران کودکی را با تجربیاتی گوناگون پشت‌سر می‌گذارد و معمولا بـا بحرانی روحی مواجه می‌شود و بعد به‌بلوغ و رشد ذهنی می‌رسد و از هویت و اصالت شخصیتش و نیز نقشش در جهان آگاهی می‌یابد. این شیوه از رمان‌نویسی زمانـی متداول شدکه «گوته»[۴۹] رمان «سالهای‌ویلهلم‌مایستر»[۵۰] (۱۷۹۵ــ۱۷۹۶ م.) را نـوشت. «کوه سحرآمیـز»[۵۱] «توماس‌مان»[۵۲] و «پایبندیهای بشری»[۵۳] «موام»[۵۴] نیز ازجمله رمانهایی هستند که به‌این شیوه نوشته شده‌اند. شاخه‌ای از «رمان تربیتی»، رمانی است که به آلمانی به‌آن Kunstler — roman یعنی «رمان هنرمند»، می‌گویند. این‌گونه از رمانها، رشد وتحول‌شخصیت یك‌رمان‌نویس یا هنرمند را از ابتدا تا موقعی که پا به‌مرحلهٔ بلوغ و کمال می‌گذارد و پی به سرنوشت هنریش می‌برد و به‌اوج مهارت هنری دست می‌یابد، به‌تصویر می‌کشد. بعضی از رمانهای مهم قرن بیستم جزء این نـوع از رمانها هستند. مثلا رمانهای «یادآوری خاطرات گـذشتهٔ»[۵۵] «مارسل پروست»[۵۶] و «چهرهٔ هنرمند به‌عنوان مـردی جوان»[۵۷] «جیمزجویس» یـا «تونیوکروگر»[۵۸] و «دکتر

فاستوس»[۵۹] «توماس‌مان» و «سکه‌سازان»[۶۰] «آندره‌ژید»[۶۱].

رمان اجتماعی بر تأثیرات عمیق شرایط اجتماعی ـ اقتصادی بر روی اشخاص و حوادث تأکید می‌کند و اغلب به‌طور تلویحی و یا صریح، نوعی از اصلاحات اجتماعی را توصیه می‌کند. مانند رمانهای «کلبه عموتام»[۶۲] «هـ. ب. استو»[۶۳]، «جنگل»[۶۴] «آپتون‌ـ سینکلر»[۶۵] و «خوشه‌های خشم»[۶۶] «جان‌استاین‌بك»[۶۷].

رمان تاریخی زمان و مکان، برخی از شخصیتها و حوادثش را از تاریخ می‌گیرد. ولی معمولاً این نام هنگامی بر رمانی اطلاق می‌شود که محیط اجتماعی و حوادثش را بی‌طرفانه، دقیق و با جزئیات زیاد نوشته و بسط داده باشد. علاوه براین حوادث و محیط تاریخی رمان، اهمیتی محوری داشته باشد. مثل «ایوانهو»[۶۸] «والتراسکات»، «داستان دو شهر»[۶۹] «چارلزدیکنز» و «گذرگاه شمال غربی»[۷۰] «کنت رابرتز»[۷۱].

رمان محلی بر زمان و مکان، طرز صحبت و آداب و رسوم ناحیه‌ای خاص تأکید می‌کند. البته این تأکید بر جزئیات زمان و مکان خاص، فقط برای واقعیتر جلوه‌دادن داستان نیست، بلکه به‌عنوان عامل مهمی است که برطبع و خوی شخصیتها و نحوه اندیشیدن، احساس و عمل ایشان تأثیر می‌گذارد. مثل ناحیۀ «وسیکس»[۷۲] در رمانهای «تامس‌هاردی»[۷۳] و سرزمین خیالی «یوکناپاتافا» (Yoknapatawpha)، واقع در ایالت «می‌سی‌سی‌پی» در آثار «فاکنر».

هنگامی که رمان در نیمۀ دوم قرن نوزدهم به‌اوج شکوفایی خود رسید، کم‌کم از نظر محبوبیت بین عامۀ مردم، جای تمامی قالبهای ادبی دیگر را گرفت و به‌طور کامل جانشین داستانهای منظوم و بلند شد. افزون بر

این، هنر رمان‌نویسی مورد توجه دقیق عالیترین و متبحرترین نویسندگان ادبیات نوین همچون «فلوبر»[۷۴]، «هنری‌جیمز»، «پروست»، «مان» و «جویس» قرارگرفته است. از آن زمان تاکنون، رمان‌نویسی دائماً دست به تجربیات نو زده و شیوه‌های جدیدی را تجربه کرده است. مثلا برای اینکه هرچه بیشتر از نقش آشکار نویسنده به عنوان راوی کم کند، برنحوه بکاربردن درست زاویه دید، کاملا مسلط شده است و یا از شیوه‌های سمبلیستی و یا بیان حالت و درون افراد (expressionism) استفاده کرده است. همچنین شیوه‌های مختلفی را از سینما گرفته، توالی زمان در رمان‌را به‌هم زده و یا شکلها و مضامین اسطوره‌ها و رؤیاها را به وام گرفته است. علاوه براینها موفق شده از جریان سیال ذهن به‌نحوی استفاده کند تا نقل عمل بیرونی و حوادث ظاهری را تبدیل به‌نمایش زندگیی کند که در ذهن بشر می‌گذرد. «هنری‌جیمز» در مقدمه‌هایش ــ که تحت‌عنوان «هنر رمان‌نویسی»[۷۵] درسال ۱۹۳۴ میلادی در یك مجلد گردآوری شده است ــ با مثال، دقایق و ظرافتهای زیادی را که مصروف فن رمان‌نویسی شده بازگو کرده است؛ و رمانهای «پروست»، «جویس»، «ویرجینیا ولف»[۷۶] و «فاکنر» نشان می‌دهد که تا چه حد ابداعات جدید در زمینهٔ شیوه‌های روایت داستان و نیز روابط متقابل اجزاء رمان، کاری و موفق بوده است.

در دهه‌های اخیر، تجربیات در زمینهٔ رمان‌نویسی به‌حد نهایی و بنیادی خود رسیده است. به‌عنوان مثال می‌توان از «ولادمیر نابکوف» که بالاترین فرد از نظر بکارگیری تکنیك است، یاد کرد. «نابکوف» داستانهایی می‌نویسد که پیچ در پیچ و بغرنج است (آثاری که

موضوعش دربرگیرندهٔ خود نویسنده، پیدایش او و رشد و تحول اوست، مثل رمان «آتش کم‌جان»[۷۷] او) و در این داستانها از جناسها و لطایف چندین زبان استفاده می‌کند، یا فنون و حیله‌های جنگی بازی شطرنج را با جدول کلمات متقاطع و بازیهای دیگر ترکیب می‌کند. همچنین از رمانهای دیگران (من‌جمله آثار خودش) به‌قصدتمسخر، تقلیدمی‌کند و سر راه خوانندهٔ بی‌حواس، دامهای ماهرانه و متعدد قرار می‌دهد. علاوه برآنچه آمد، ما در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که آن را دورهٔ «ضد رمان» می‌نامند. بدین معنی که آثاری بوجود آمده است که بنایشان عمداً برضد راه و رسم معمول رمان‌نویسی گذاشته شده است. این‌گونه رمانها برای تأثیرگذاری، عناصر سنتی رمان را از نوشته‌های خود حذف کرده و یا ازبین برده‌اند و توقعاتی را که در نتیجهٔ راه و رسم و شیوه‌های گذشته رمان‌نویسی در خوانندگان پا گرفته، به‌بازی گرفته‌اند. مثلا «آلن‌روب گریه»[۷۸] که در میان نمایندگان «رمان نو» فرانسه بمثابهٔ رهبر است، کتابی نوشته است به‌نام «حسادت»[۷۹] (۱۹۵۷ میلادی)، و در آن به ملاکها و عناصر سنتی رمان همچون طرح، شخصیت، تشریح حالتهای روحی و ذهنی اشخاص، ارتباط معمول بین‌زمان و مکان و ایجاد نظامی از علائم جهت راهنمایی خواننده، توجهی نکرده است. اثر او زنجیره‌ای از ادراکات و احساسات را که عمدتاً بصری است، به‌ما ارائه می‌دهد. با خواندن رمان او، خواننده سرانجام به‌این نتیجه می‌رسد که فضا و مکان مادی را اشغال کرده و در تیزبینی و مشاهده با شوهری حسود شریك شده است؛ و بالاخره این رمان خواننده را در وضعیتی قرار می‌دهد تا به‌حالت ذهن

معذب این شوهر که در حال تجزیه و فروپاشی است، پی ببرد.

۱) Geoffrey Chaucer شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۳۴۰ـ۱۴۰۰).
۲) Edmund Spenser شاعر انگلیسی (۱۵۵۲ـ۱۵۹۹).
۳) John Milton شاعر انگلیسی (۱۶۰۸ـ۱۶۷۴).
4) Pamela
۵) Samuel Richardson رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۸۹ـ۱۷۶۱).
6) Tristram Shandy
۷) Laurence Sterne رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳ـ۱۷۶۸).
8) Pickwick Papers
۹) Charles Dickens رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۲ـ۱۸۷۰).
10) The wings of the Dove
۱۱) Henry James رمان‌نویس امریکایی (۱۸۴۳ـ۱۹۱۶).
12) The Sun Also Rises
۱۳) Ernest Hemingway رمان‌وداستان کوتاه‌نویس‌امریکایی (۱۸۹۹ـ۱۹۶۱).
14) Ulysses
۱۵) James Joyce نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱).
16) Strangers and Brothers
۱۷) Charles Percy Snow نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۵ـ).
18) Ada
۱۹) Vladimir Nabokov نویسندهٔ امریکایی روسی‌الاصل (۱۸۹۹ـ۱۹۷۷).
20) Decameron
۲۱) Giovanni Boccaccio نویسندهٔ ایتالیایی (۱۳۱۳ـ۱۳۷۳).
22) Gil Blas
۲۳) Alain Le Sage رمان و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۶۸ـ۱۷۴۷).
24) Huckleberry Finn
۲۵) Mark Twain نویسندهٔ امریکایی (۱۸۳۵ـ۱۹۱۰).
26) Adventures of Augie March
۲۷) Saul Bellow نویسندهٔ امریکایی (۱۹۱۵ـ).
۲۸) Miguel de cervantes رمان‌نویس اسپانیولی (۱۵۴۷ـ۱۶۱۶).
29) Don Quixote
۳۰) Daniel Defoe نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۵۹؟ـ۱۷۳۱).
31) Robinson Crusoe
32) Moll Flanders
33) Virtue Rewarded
34) Clarissa
35) Mark Harris
36) Wake up, Stupid
۳۷) Nathaniel Hawthorne رمان‌نویس امریکایی (۱۸۰۴ـ۱۸۶۴).
38) The House of Seven Gables

۳۹) Jane Austen رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۷_۱۷۷۵).
۴۰) George Eliot رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۰_۱۸۱۹).
41) Rob Roy
۴۲) Walter Scott شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۳۲_۱۷۷۱).
43) Wuthering Heights
۴۴) Emily Brontë رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۴۸_۱۸۱۸).
۴۵) Edgar Allan Poe شاعر و داستان‌نویس امریکایی (۱۸۴۸_۱۸۰۹).
۴۶) James cooper رمان‌نویس امریکایی (۱۸۵۱_۱۷۸۹).
۴۷) Herman Melville رمان‌نویس امریکایی (۱۸۹۱_۱۸۱۹).
۴۸) William Faulkner رمان‌نویس امریکایی (۱۹۶۲_۱۸۹۷).
۴۹) Johann Goethe نویسنده و شاعر آلمانی (۱۸۳۲_۱۷۴۹).
50) Wilhelm Meisters Apprenticeship
51) The Magic Mountain
۵۲) Thomas Mann نویسندهٔ آلمانی (۱۹۵۵_۱۸۷۵).
53) Of Human Bondage
۵۴) William Somerst Maugham نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۶۵_۱۸۷۴).
55) Remembrance of Things Past
۵۶) Marcel Proust نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۲۲_۱۸۷۱).
57) A Portrait of the Artist as a Young Man
58) Tonio Kröger
59) Dr. Faustus
60) The Counterfeiters
۶۱) André Gide نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۵۱_۱۸۶۹).
62) Uncle Tom Cabin
۶۳) Harriet Beecher Stowe نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۶_۱۸۱۱).
64) Jungle
۶۵) Upton Sinclair نویسندهٔ امریکایی (۱۹۶۸_۱۸۷۸).
66) The Grapes of Wrath
۶۷) John Steinbeck رمان‌نویس امریکایی (۱۹۶۸_۱۹۰۲).
68) Ivanhoe
69) A Tale of Two Cities
70) Northwest Passage
۷۱) Kenneth Roberts رمان‌نویس امریکایی (۱۹۵۷_۱۸۸۵).
72) Wessex
۷۳) Thomas Hardy رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۲۸_۱۸۴۰).
۷۴) Gustave Flaubert رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۸۰_۱۸۲۱).
75) The Art of the Novel
۷۶) Virginia Woolf نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۴۱_۱۸۸۲).
77) Pale Fire
۷۸) Alain Robbe-Grillet داستان‌نویس فرانسوی (۱۹۲۲_).
79) Jealousy

□ انواع رمان

تلاشهایی که تاکنون برای دسته‌بندی رمانها انجام گرفته، چندان ثمربخش نبوده است. زیرا با وجودی که احتمالا تقسیم‌بندی آنها تاحدودی راهگشا خواهد بود، گاه شده که یك رمان همزمان در چند تقسیم‌بندی جا گرفته است. به‌هرحال اگر رمانها را به لحاظ مایه‌ها، نوع شیوهٔ فنی نگارش و یا عمده بودن جنبه‌ای از آنها تقسیم‌بندی کنیم، حاصلش انواع کلی رمانهای زیر می‌شود:

۱) رمان اجتماعی (Sociological Novel)
۲) رمان احساساتی (Sentimental Novel)
۳) رمان پلیسی (Detective Novel)
۴) رمان پیکارسك (Picaresque Novel)
۵) رمان تاریخی (Historical Novel)
۶) رمان تجربی (Experimental Novel)
۷) رمان‌تربیتی (Apprenticeship Novel or Bildungs Roman)
۸) رمان حادثه (Novel of Incident)

۹) رمان روانکاوانه یـا رمان جـریان سیال ذهن (The Stream of Consciousness Novel)
۱۰) رمان روانی (Psychological Novel)
۱۱) رمان رفتار و رسوم اجتماعی (Novel of Manners)
۱۲) رمان روستایی یا شبانی (Pastoral Novel)
۱۳) رمان زمین (The Novel of the Soil)
۱۴) رمان سیاسی ـ اجتماعی یا رمان مسئلهٔ غامض اجتماعی (Problem Novel)
۱۵) رمان شخصیت (Novel of character)
۱۶) رمان ضد رمان (Anti—novel)
۱۷) رمان عاشقانهٔ پرماجرا (Romantic Novel)
۱۸) رمان عقیدتی (Propaganda Novel)
۱۹) رمان کلیددار (Roman aclef)
۲۰) رمـان گاتیك (یا دلهـره‌آور و تـرسناك) (Gothic Novel)
۲۱) رمان مستند (Documentary Novel)
۲۲) رمان مکاتبه‌ای (Epistolary Novel)
۲۳) رمان محلی (Regional Novel)
۲۴) رمان نو (Nouveau Roman)

۱) رمان اجتماعی: نوعی رمان سیاسی ـ اجتماعی (Problem Novel) است که توجه اصلی خود را معطوف به ماهیت جامعه، عملکرد و تأثیرات جامعه بر روی اشخاص می‌کند. رمان اجتماعی اغلب با نیت ارشادی و یا احتمالا به‌منظور ایجاد تغییرات بنیادی در جامعه نوشته می‌شود. بنابراین رمان‌نویس سعی می‌کند مـردم را متوجـه کمبودها و نقایص جامعه بکند و نظریه‌ای را به عنوان

راه‌حل مشکلی از مشکلات اجتماع طرح کرده، به‌طریقی دربارهٔ آن بحث کنند. البته باید دانست که رمان اجتماعی به‌هیچ‌وجه همیشه رمان عقیدتی یا تبلیغی نیست.

تحلیل و بررسی جدی مسائل اجتماعی، هنگامی جزء یکی از ارکان رمانها درآمد که انقلاب صنعتی به وقوع پیوست، و حاصل توجه همه‌جانبهٔ رمان به‌زندگی کارگران و خانواده‌هایشان منجر به نوشته‌شدن رمانهایی نظیر «روزگار سخت»[۱] «چارلز دیکنز»، «ییست»[۲] «چارلز کینگزلی»[۳]، «مری بارتن»[۴] (۱۸۴۸م.) «الیزابت گاسکل»[۵] شد. «جورج الیوت» نیز در رمان «میدل‌مارچ»[۶]، تحلیل و بررسی مسائل اجتماعی یکی از شهرستانهای انگلستان را موضوع داستان خود قرار داده است. رمان‌نویسان امریکای شمالی نیز اغلب به بررسی جدی مسائلی، علاقه نشان داده‌اند. مثلا بانو «بیچر استو» با «کلبهٔ عموتام»اش، به‌کاوش در شرایط زندگی و جایگاه اجتماعی سیاهان امریکا پرداخت و این مضمونی بود که پیوسته دستمایهٔ آثار نویسندگانی چون «ج. و. کیبل»[۷]، «ریچارد رایت»[۸] و «رالف الیسون»[۹] شد. «نویسندگان افشاگر فسادهای اجتماعی»[۱۰] (گروهی از نویسندگان امریکای شمالی که در بین سالهای ۱۹۰۲ـ۱۹۱۱ میلادی آثاری چند به‌منظور افشای فسادهای اجتماعی بوجود آوردند) نیز در ابتدای قرن حاضر، تعدادی رمان اجتماعی نوشتند که از همه مهمتر «جنگل» «آپتون سینکلر» بود. علاوه‌براین، نویسندگانی نظیر «جان استاین بک»، «جان‌دوس پاسوس»[۱۱]، «ارسکین کالدول»[۱۲]، «جیمز. ت. فارل»[۱۳] و «آلن پیتون»[۱۴] (با رمان «مویه‌کن سرزمین محبوب من»[۱۵]) نیز رمانهایی نوشته‌اند که اساس و محورشان موضوعی اجتماعی است.

۲) رمان احساساتی یا پرسوز و گداز: احساساتی شدن مردم در قرن‌هجدهم نه‌تنها درکمدیهای احساساتی و تراژدیهای خانوادگی انعکاس یافت، بلکه منجر به بوجود آمدن رمانهای احساساتی، در اوایل دوران رمان‌نویسی شد. و پایه‌گذار این سنت، رمان «پاملا» یا «تقوای مأجور» (۱۷۴۰ م.) «ریچاردسون» بود. «پاملا» داستان دختر خدمتکاری است که در برابر دست‌اندازی به‌شرافتش با قدرت می‌ایستد. اگرچه رقیب این‌گونه رمانها یعنی رمانهای واقعگرا ـ مثل رمان «تام‌جونز» «فیلدینگ» ـ به‌سرعت در برابر رمانهای احساساتی قد علم کردند، ولی رمانهای احساساتی مدتهای مدیدی همچنان مردم‌پسند باقی ماندند. رمانهای احساساتی هم و غم خود را مصروف تشریح مصائب آدمهای پرهیزکار و پاکدامن‌می‌کردند وسعی داشتند نشان‌دهند که چگونه «آبروداری و شرافت» و «درستکاری و پاکدامنی» سرانجام مأجور خواهد شد و پاداش دریافت خواهد کرد. همچنین سعی داشتند نشان دهند که احساسات فراوان، نشان‌نیکی ومهربانی‌است. رمانهای احساساتی معمولا از شخصیتهایی ساده و مطلق و طرحهایی که در آنها سعی شده به‌هرترتیب پیروزی پاکدامنی و درستکاری تضمین شود، استفاده می‌کردند. علاوه‌براین، دراین‌گونه‌رمانها شخصیتها واکنشی‌که‌در برابر حوادث، اعمال و احساسها نشان می‌دهند، بسیار شدید و عاطفی است و معمولا با عقل جور در نمی‌آید؛ و نویسندگان آنها از این طریق سعی می‌کنند که با لطایف‌الحیل احساسات خواننده را خوب تحریك کرده،

او را متأثر کنند.

یکی از بهترین آثار از این نوع، رمان «سرگذشت خانوادهٔ ویك‌فیلد»[۱۶] (۱۷۶۶ م.) نوشته «گلداسمیت»[۱۷] وافراطیترین‌رمان از این‌نوع، رمان «مردپراحساس»[۱۸] (۱۷۷۱ م.) نوشتهٔ «هنری مکنزی»[۱۹] است. رمان «تریسترام شندی» (۱۷۶۷ــ۱۷۶۰) «لارنس استرن» را نیز می‌توان جزء رمانهای احساساتی به‌شمار آورد.

۳) رمان پلیسی: رمانی است که درآن جنایتی ــ که اغلب قتل است ــ اتفاق می‌افتد و هویت عامل جنایت نامعلوم است، و کارآگاهی از طریق جمع‌آوری منطقی و ارتباط‌دهی و تفسیر مدارك و شواهد معلوم ــ که به سرنخ مشهور است ــ پرده از روی هویت عاملان جنایت برمی‌دارد. این تعریف تنها شامل حال «رمان پلیسی واقعی» می‌شود؛ ولی در عمل ممکن است به انواع مختلفی از داستانهای پلیسی برخورد. مثلا ممکن است رمانهایی باشند که کارآگاهی در آنها نباشد، و یا از ابتدا هویت قاتل معلوم باشد و یا خبری از روند منطقی و منظم تجزیه و تحلیل سرنخها نباشد؛ که دراین صورت باید آنها را جزء دستهٔ آزادتر و کلیتر «داستان معما» (Mystery Story) گذاشت.

و اما معمولا در همهٔ رمانهای پلیسی می‌توان عناصر و روشهای رایجی را یافت. برخی ازاین‌عناصر و روشها عبارتند از: جنایتی که ظاهراً پیدا کردن عاملانش غیرممکن است؛ پلیسی که همکاری نمی‌کند یا خنگ است؛ کارآگاه غیرحرفه‌ای‌که آدم عجیب و خارق‌ـ العاده‌ای است؛ فردی که همراه و همراز کارآگاه است و

به‌او در حل مشکلات غامض کمك می‌کند؛ پیش‌کشیدن انواع و اقسام آدمهای مظنون و یا نکات و ماجراهای فرعی تا حواس خواننده پرت شود و زود به‌اصل ماجرا پی‌نبرد؛ مطرح کردن آدم مظنونی که ظاهراً همه شواهد و قرائن ــ به‌طور ضمنی ــ دال برمجرم بودن اوست و بعد گشودن راز سر به‌مهر به‌طور غیرمنتظره و تکان دهنده، و ایضاً تشریح مبسوط قضیه توسط کارآگاه مبنی برنحوهٔ پی‌بردن او به‌هویت مجرم اصلی. در هر صورت رمان واقعی پلیسی، باید هنگام پرده‌برداشتن از روی جنایت، سیری منطقی و استنتاجاتی‌دقیق و بی‌عیب و نقص را دنبال کند.

اولین رمانی که کمی عمیقتر به‌مسئلهٔ جنایت و پرده‌برداری از روی آن پرداخت، داستان برجستهٔ «ماجراهای‌کیلب ویلیامز»[۲۰] (۱۷۹۴ م.) نوشتهٔ «ویلیام گادوین»[۲۱] بود. ولی تقریباً اکثراً معتقدند که اولین داستان‌جنایی به‌معنی‌اخص را «آلن‌پو» با داستان«جنایت در کوی مرده‌شوی‌خانه»[۲۲]، نوشت و همچنین‌گفته می‌شود که پایه‌گذار اغلب قراردادها و شیوه‌های اساسی داستانهای‌پلیسی، «آلن‌پو» است. رمان‌پلیسی در امریکا و انگلستان به‌عنوان نوشته‌های تفریحی و سهل‌الهضم که موجبات آرامش‌خاطر را فراهم می‌آورد، از محبوبیت زیادی برخوردار است. البته رمانهای پلیسی امریکا احساساتیتر و پرماجراتر از رمانهای پلیسی انگلستان است، و در عوض رمانهای‌پلیسی انگلستان از این‌جهت ممتاز است که چفت و بست طرحهایشان محکمتر وسبك داستانهایشان جذابتر و دلرباتر است. بزرگترین نویسندهٔ داستانهای پلیسی «آرتور کنان‌دویل»[۲۳] بود و «داستانهای شرلوك‌هومز»[۲۴] او (۱۸۹۰ م.)، شخصیت،

اداها، فضا و مکان و یك‌مشت عبارات خاصی را برای خوانندگان انگلیسی‌زبان به‌ارث گذاشت. و از همین زمان به‌بعد بود که عامهٔ مردم به‌طرزی‌شگفت‌انگیز از داستانهای پلیسی استقبال کردند. البته شیوهٔ خلق «هومز»[۲۵] و «دکتر واتسون»[۲۶] توسط «کنان‌دویل» روش پرطرفداری شد، ولی جزء افسانه‌ها درآمد و دست نیافتنی و بی‌نظیر ماند. پس از «دویل» نیز نوشتن انواع و اقسام رمانها و داستانهای پلیسی با شیوه‌های مختلف و حتی خیره‌کننده همچنان ادامه یافت.

موج جنایتهای پس از جنگ جهانی اول، مجدداً رمان‌نویسان را مشتاق کرد تا رمانهای پلیسی بنویسند و از آن پس رمان‌نویسان قوی‌پنجهٔ بسیاری دست‌بکار شدند و رمان پلیسی را به‌اوج عظمت خود رساندند. در میان نویسندگان مشهور رمانهای پلیسی، چندتن بیشتر از بقیه قابل ذکرند. ازجمله «آگاتا کریستی»[۲۷] (که خالق کارآگاه «ارکول پویروت»[۲۸] بود)، «دوروتی سیرز»[۲۹] (که شخصی به‌نام «لردپیترویمزی»[۳۰] را خلق کرد)، «فریمن ویلزکرافتس»[۳۱] (که «بازرس فرانسوی» را آفرید)، «ادگار والیس»[۳۲] (که «کارآگاه ریدر»[۳۳] را خلق کرد) و بالاخره «ژرژسیمنون»[۳۴] که کارآگاه «مگره»اش[۳۵] به همان اندازه مشهور شد که «هومز» در روزگار «دویل» مشهور بود.

و اما کلام آخر اینکه همهٔ نویسندگان داستانهای پلیسی معتقدند که در رمانهای پلیسی واقعی، خواننده و کارآگاه داستان باید همزمان از سرنخها ــ که مسئلهٔ غامض داستان به‌وسیله آنها به‌طور منطقی حل می‌شود ــ مطلع شوند و کارآگاه باید با تحلیل و تفسیر منطقی همین سرنخها به حل معمای داستان برسد.

۴) رمان پیکارسك: رمان پیکارسك نوعی وقایعنامه (Chronicle) و معمولا به‌شکل شرح احوال است، و در آن زندگی آدمی شیاد از طبقات پایین دست اجتماع، که به خدمتکاری و نوکری اشتغال دارد و زندگیش را بیشتر از راه حقه‌بازی و رندی می‌گذراند تا کار، شرح داده می‌شود. رمان پیکارسك از حوادث بی‌ارتباط باهم و سست تشکیل شده است و فاقد ساختمان دقیق داستانی است. همچنین غیرممکن است که بتوان سلسله حوادث پرهیجانی را که ارائه می‌دهد، باور کرد. پیکارو (فرد رند و شیاد) یا شخصیت اصلی این داستانها، با حقه‌بازیها و دردسرهایش و با استفاده از این امتیاز که با افراد طبقات مختلف سر و کار دارد، امکانی در اختیار نویسنده می‌گذارد تا به‌هجو و تمسخر جامعه بپردازد. رمانهای پیکارسك به‌لحاظ استفاده از ماجراجویی، شبیه‌داستانهای‌عاشقانهٔ پرماجرا (Romantic) هستند، ولی درپرداخت ازشیوه‌های‌واقعگرایانه استفاده می‌کنند. بدین معنی که جزئیات بسیار ریز داستان را صادقانه در اختیار خواننده می‌گذارند و نیز زبانشان کاملا صریح و رك است، و حوادثی را شرح می‌دهند که در ارتباط با زندگی افراد سطح پایین اجتماع است.

با وجود شور وشوقی‌که‌نسبت به‌رمانهای پیکارسك نشان داده می‌شد، این رمانها نیز مثل همه داستانها، کم‌کم دچار تغییراتی شدند. مثلا نقش فرد رند و شیاد (پیکارو) را زنان به‌عهده گرفتند. تا آنجا که‌حتی نقش شخصیت اصلی یکی از رمانهای مهم و پرآوازهٔ گذشته، به‌عهدهٔ راهبه‌ای گذاشته شد. علاوه براین، برای اینکه

خوانندگان بیشتری جلب شوند، حوادث هرچه بیشتر زشت و مفتضحانه شد. و بعد اخلاقگراهایی پیدا شدند که هم و غم خود را مصروف نشان‌دادن دنائت و پلیدی شخصیتهای رند و شیاد (شخصیتهای اصلی داستانهای پیکارسك) کردند، و برای این کار سعی داشتند هرچه بیشتر حوادث را سفاکانه جلوه دهند تا خواننده، بیشتر منقلب شود و از شخصیت «رنـد و شیاد» بیشتر متنفر گردد.

اولین رمان پیکارسك که به‌زبان انگلیسی نوشته شد، رمان «مسافر بخت برگشته»[۳۶] بودکه «تامس‌ناش»[۳۷] آن را نوشت. و پس از آن با آثار «دانیل دفو» در قرن هجدهم، این نوع از رمان در ادبیات انگلستان شأن و منزلتی خاص یافت. رمان «مول‌فلاندرز» «دفو»، به‌شرح و ثبت خاطرات شخصیتی «دغلباز» (Picaroon) ــ منتها از نوع زن آن ــ می‌پردازد.

شاید بتوان با ذکر هفت ویژگی اساسی، رمانهای پیکارسك را از آثار داستانی دیگر متمایز کرد:

۱) رمان پیکارسك همه یا بخشی از وقایع زنـدگـی شخصی رند یا دغلباز را ــ با رعـایت توالـی زمانی حوادث ــ شرح می‌دهد و احتمال داردکه مثل‌شرح احوال (Autobiography) با زاویه دید اول‌شخص، آنرا روایت کند (البته این مورد اخیر به‌هیچ‌وجه الزامی نیست).

۲) شخصیت اصلی رمـان پیکارسك از طبقـات پایین دست اجتماع انتخاب می‌شود و از نظر معیارهای معمول در شخصیت‌پردازی، شخصیتی لق و آبکی است. حرفهٔ این شخصیت ــ البته اگر به‌خود زحمت‌کار کـردن را بدهد ــ طبیعتاً نوکری است. بدین معنی کـه به‌لحاظ ماهیتش، به حرفهٔ نوکری تمایل دارد.

۳) رمانهای پیکارسك علاقه و تمایل چندانی به شخصیت‌پردازی ندارند و شخصیت اصلی این‌گونه رمانها «رشد و نمو» و تحول نمی‌پذیرد. یعنی پیکارو (شخصیت رند و شیاد) از دغلبازی و شیادی شروع می‌کند و تا انتهای داستان همان دغلباز و شیاد می‌ماند، و دائم فقط همان خصایص و قابلیتهای ذاتیش را بروز می‌دهد. البته اگر هم گاهی تغییر و تحولی در داستان رخ دهد، بیرونی و ظاهری است. مثلا شخصیت اصلی (پیکارو)، وارث مال و منالی می‌شود و یا با بیوهٔ ثروتمندی ازدواج می‌کند. بنابراین شخصیت اصلی رمانهای پیکارسك رشد و تحول درونی ندارد.
۴) شیوهٔ پرداخت رمان پیکارسك واقعگرایانه است. باوجودی‌که‌رمان پیکارسك احتمالادرمجموع «شل و ول» و توأم با اغراق است، زبانش ساده و همه فهم است و در آن از واژگان مختلف و معمولی، بدون هیچ قید و بندی، استفاده می‌شود. علاوه براین جزئیاتش ــ به همان شیوه که تنها در آثار واقعگرایانه مجاز و رواست ــ زنده و ملموس است.
۵) رمان پیکارسك توجهی به‌طرح ندارد، و داستانش عبارت است از مجموعه‌ای از حوادث که باهم ارتباط چندانی ندارند.
۶) هجو (Satire) از عناصر برجسته و مهم رمانهای پیکارسك است. قهرمان رند رمان پیکارسك با انواع و اقسام اشخاص از طبقات مختلف اجتماع و حتی اغلب با افرادی از نقاط مختلف جهان، مواجه می‌شود و با همان سادگی و کارهای فروتنانه‌اش، به‌طریقی، به‌آنها خدمت می‌کند، و سرانجام کم‌کم پی به‌دنائت وضعفهای اخلاقی آنها می‌برد. رمان پیکارسك نیز از همین مسائل

استفاده کرده، قالبها، نقشهای اجتماعی و همچنین امتیازهای قومی و نژادی را به‌هجو می‌کشد.
۷) قهرمان رمان پیکارسك انواع خطاها را مرتکب می‌شود، ولی هیچ‌وقت دست به‌جنایت نمی‌زند. یعنی او به جنایتکار واقعی تبدیل نمی‌شود. بین «رذالت» و «جنایت» مرز نامشخص و باریکتر از مویی قرار دارد، ولی قهرمان رند رمان پیکارسك به‌هرصورت، قادر است که این مرز را ترسیم کند و روی آن پیش برود. قهرمان رمان پیکارسك اگرچه فارغ‌البال است و به اخلاق و معنویت بی‌اعتنا است، اما دست به‌جنایت نمی‌زند و بعد از اینکه خطا و لغزشی از او سرزد، راه دیگری را پیش می‌گیرد تا آبها از آسیاب بیفتد و دوباره بتواند به‌خطا و لغزشی دیگر متوسل شود.

۵) رمان تاریخی: رمان تاریخی، رمانی است که به‌نوسازی شخصیت، سلسله حوادث، نهضت، روح و یا حال و هوای یکی از اعصار گذشته می‌پردازد و برای خلق‌دوبارهٔ آنها، دست به‌تحقیقی‌جدی و وسیع در وقایع و حقایق دوران گذشته می‌زند. باید دانست که رمان تاریخی از اشخاص غیرتاریخی، یعنی داستانی، نیز استفاده می‌کند. درواقع رمان تاریخی، اغلب رمان طویلی است که حوادث و تحولات تاریخی را به نحوی که در دید و زندگی شخصیتهای تاریخی منعکس می‌شود، به تصویر می‌کشد. البته این حوادث و تحولات همواره رنگی از تخیل نویسنده را نیز به‌خود می‌گیرند. «والتر اسکات» از طریق دیباچه‌ها و مقدمه‌های متعددی که بر «رمانهای‌ویورلی»[۳۸] (رمانهای‌دربارهٔ‌اسکاتلند) نوشته،

سعی کرده تا اصول جا افتاده و سنتی رمانهای تاریخی را به‌طور مبسوط شرح دهد. بنابه آنچه او می‌گوید رمان تاریخی، دوره‌ای از تاریخ را مایهٔ کار خود قرار می‌دهد که دو فرهنگ ـ که یکی درحال مردن و دیگری درحال زادن است ـ درحال ستیز و جدال باهم هستند. رمان‌تاریخی با استفاه ازاین‌دوره، «اشخاصی داستانی» را خلق می‌کند و این اشخاص را وامی‌دارد تا در میان «شخصیتهای واقعی تاریخی» شروع به زندگی و فعالیت کنند و در حوادث واقعی تاریخی شرکت جویند. این اشخاص داستانی از حوادث تاریخی که بر مردم آن دوران تأثیر گذاشته، به‌شدت تأثیر می‌پذیرند و دربارهٔ آن سخن می‌گویند، و در نتیجه دوران گذشته از طریق روابط و مناسبات مستقیم و نزدیك این اشخاص، به نمایش گذاشته می‌شود.

نویسندگان و منتقدان رمانهای تاریخی در مورد اینکه در هر دوره از تاریخ کدام حوادث مهمتر است، و کدام حوادث و وقایع‌تاریخی‌ـ‌به‌خاطر اهمیتشان ـ حتماً باید در رمان بیاید، و نیز برسر اینکه چه شخصیتهای واقعی و تاریخی در هردوره باید جزء بازیگران داستان آن دوره باشند، باهم اختلاف نظر دارند. علاوه براین، برسر نحوهٔ نوشتن رمان تاریخی، و نیز در مورد اینکه چه‌مدت زمانی از زمان بین حوادث تاریخی را، می‌توان ندیده گرفت، متفق‌القول نیستند. اما همهٔ آنها براین عقیده‌اند که نویسندهٔ رمان‌تاریخی بایدتصویری واقعی از دورانی را که تشریح‌می‌کند، به‌نمایش بگذارد و نیز اینکه، رمان تاریخی اغلب تمام سعی و کوشش خود را متوجه محیط و شرایط خاص اجتماعی می‌کند.

رمانهای‌تاریخی را می‌توان برطبق‌نوع استفاده‌ای

که نویسنده‌اش از تاریخ می‌کند، به «**رمانس سنتی و مرسوم**» و «**رمان شخصیت**» تقسیم کرد. «رمانس‌سنتی»، از تاریخ به‌عنوان زمینه‌ای برای حوادث مهیج و یا ماجراهای عاشقانه استفاده می‌کند؛ حال آنکه هدف «رمان شخصیت» (مثل رمان «داغ ننگ»[۳۹] «هاوثورن»)، بیشتر ارائه و نمایش اشخاص است تا مکان و زمان و دورهٔ تاریخی. درواقع دورهٔ تاریخی برای این‌نوع رمانها، در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار دارد. علاوه براین، به‌شیوهٔ دیگری‌نیز می‌توان‌رمانهای‌تاریخی را طبقه‌بندی کرد. یعنی می‌توان برحسب نوع نگرش نویسندگان رمانهای‌تاریخی، به‌تاریخ، آنهارا به «**رمانهای تاریخی ذهنی**» و «**رمانهای تاریخی واقعگرا یا علمی**» تقسیم کرد. در رمانهای تاریخی ذهنی (Romantic)، رمان‌نویس از حوادث تاریخی استفاده می‌کند، ولی به‌شیوه‌ای ذهنی آنها را تحلیل و بررسی‌می‌کند. بدین‌معنی‌که رمان‌نویس دلایلی را که برای رخ‌دادن حوادث تاریخی ذکر می‌کند، ذهنی و خیالی است. مثلا «والتر اسکات» به‌جای اینکه در آثارش علل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پشت حوادث و جنگها را افشا و بررسی کند، دلایلی از قبیل وطن‌پرستی، عشق و سوءتفاهم برای آنها می‌تراشد. از نمونه‌های دیگر این‌گونه‌رمانها می‌توان «برباد رفتهٔ»[۴۰] «مارگارت‌میچل»[۴۱] را ذکرکرد. اما در رمانهای تاریخی واقعگرا یا علمی، رمان‌نویس زندگی خانواده‌ای را به عنوان نماینده‌ای از کل جامعه به‌نمایش می‌گذارد و آنها را در ارتباط تنگاتنگ با تحولات تاریخی و اجتماعی، مورد بررسی‌قرار می‌دهد. مثلا «تولستوی»[۴۲] در رمان «جنگ و صلح»[۴۳]، خانوادهٔ «راستوف» را به عنوان نمایندهٔ کل جامعهٔ روسیه در قرن هجدهم، مورد

بررسی قرار می‌دهد و تغییر و تحولاتی را که شخصیتهای این خانواده از نظر موقعیت، رفتار و افکار می‌کنند، به عنوان نمونه‌ای از تغییرات و تحولات عظیمتر و وسیعتر در کل جامعه، ارائه می‌دهد.

اگرچه نویسندگان بسیار زیادی از گذشته‌های دور تاکنون، تاریخ را دستمایهٔ داستانهای خود قرار داده‌اند و نیز «تاریخ ادبیات» نویسان به‌جلوه‌های مختلفی از رمان تاریخی ــ در آثار و اشکال بسیار زیاد ــ برخورده‌اند؛ اما برای نوشتن رمان تاریخی، رمان‌نویس باید دارای نگرشی و تلقی جدی و بسیار عمیقی از تاریخ باشد. علاوه براین، باید کاملا دربارهٔ دورهٔ تاریخی رمانش تحقیق کند و سعی کند که همه چیز را مطابق با واقع جلوه دهد.

از میان نویسندگانی که رمانهای تاریخی نوشته‌اند می‌توان از «لئوتولستوی»، «تاکری»[۴۴] «الکساندر دوما»[۴۵]، «ویکتور هوگو»[۴۶]، «جیمز کوپر»، «چارلز رید»[۴۷]، «کنت رابرتز»، «هاروی آلن»[۴۸]، «ت. ه. وایت»[۴۹]، «کارولا اومن»[۵۰]، «مری استوارت»[۵۱] و «جورجت هیر»[۵۲] نام برد.

۶) رمان تجربی: رمان تجربی، نوعی رمان طبیعت‌گرایانه (Naturalistic) است. دربارهٔ طبیعت‌گرایی (Naturalism) در رمان، باید درجای دیگری به‌طور مبسوط بحث کرد، که در اینجا مجال چنین کاری نیست. ولی همین‌قدر باید گفت که طبیعت‌گرایی نوعی واکنش مثبت دربرابر علوم تجربی است. رمان‌نویسان طبیعت‌گرا، معتقدند که در رمان‌نویسی باید تمام اصول علوم تجربی

را بکار گرفت و مانند دانشمندان علوم تجربی عمل کرد. «امیل‌زولا»[۵۳] یکی از چهره‌های برجستهٔ رمان‌نویسان طبیعت‌گرا، در کتاب خود «رمان تجربی»[۵۴] (۱۸۸۰ م.) می‌نویسد:

«در این کتاب می‌خواهم ثابت کنم که اگر شیوهٔ علوم تجربی به‌معرفت نسبت به‌زندگی مادی و جسمانی می‌انجامد، این شیوه همچنین باید ما را به‌سوی شناخت زندگی عقلانی واحساسی نیز رهنمون‌باشد» و«رمان‌نویس تجربی، کسی است که نکات ومسائل اثبات شده [علمی] را می‌پذیرد و سعی می‌کند که روال و کار پدیده‌های انسانی واجتماعی را که علوم تجربی اثبات کرده، نشان دهد. علاوه براین هیچگاه احساسات شخصی خود را در کار دخالت نمی‌دهد؛ مگر در مواردی که هنوز مسئله‌ای روشن نباشد و قطعیتش ثابت نشده باشد. رمان‌نویس تجربی تا آنجا که می‌تواند احساسات شخصی، برداشتها، عقاید و مفاهیمی را که از طریقی غیر از تجربه به‌دست آورده، از طریق مشاهده و آزمایش محک می‌زند» و «رمان‌نویس نیز مانند دانشمند علوم تجربی باید فارغ و به‌دور از هرگونه اصول اخلاقی، قراردادهای اجتماعی و پیش‌داوری به آزمایش بپردازد. رمان باید مبتنی بر جمع‌آوری اسناد ومدارك دقیق علمی باشد و رمان‌نویس باید بی‌طرفانه، پدیدهٔ مشخصی را مشاهده و آزمایش کرده، نتایج مسلم حاصل از این آزمایش را ترسیم کند.»

رمان‌نویسان طبیعت‌گرا همچنین معتقدند که سرنوشت انسان ازقبل به‌وسیلهٔ «محیط» (عوامل و شرایط سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی، اقتصادی وغیره) و «عوامل زیستی» (وراثت، غرایز و غیره) رقم زده شده است و بشر هیچگونه آزادی اراده ندارد. بنابراین

رمان‌نویس طبیعت‌گرا، به‌بشر همچون حیوانی می‌نگرد که اسیر و محصول شرایط محیطی و عوامل‌زیستی است. ادعای برخی از رمان‌نویسان طبیعت‌گرا مبنی براینکه آنها واقعگراتر از نویسندگان واقعگرا هستند، بهانه‌ای به‌دستشان داد تا شیوهٔ نویسندگان واقعگرا (Realists) (یعنی دستچین‌کردن جزئیاتی‌که ازنظر اخلاقی پسندیده باشد) را نپذیرند، و با نوشتن رمانهای وقیح و قبیح، لجنهای اجتماع را هرچه بیشتر به‌هم بزنند.

۷) رمان تربیتی: رمان‌تربیتی رمانی است‌که رشد و شکل‌گیری شخصیتی را از کودکی (یا حتی گاهی از لحظه‌ای که متولد می‌شود) تا موقعی که پابه‌رشد و بلوغ می‌گذارد، و سعی می‌کند که از ماهیت این جهان مطلع شود و به کشف معنی و الگو در جهان دست زند و فلسفه‌ای برای زندگی بیابد و هنر خوب‌زیستن را بیاموزد؛ و بعد گاهی تا مرگ، دنبال می‌کند. اولین رمان تربیی را «گوته» نوشت. رمانهای «آرزوهای بزرگ»[۵۵] و «دیوید کاپرفیلد»[۵۶] (که در آنها سرگذشت فردی از کودکی تا بلوغ شرح داده می‌شود) «چارلز دیکنز»، رمان «آموزش عاطفی»[۵۷] «فلوبر» و رمان «فرزندان خشونت»[۵۸] نوشتهٔ «دوریس لسینگ»[۵۹] ــ که اخیراً منتشر شده ــ نیز جزء رمانهای تربیتی هستند. (همچنین مراجعه شود به مقالهٔ «مروری بر تاریخچهٔ رمان»، رمان بیلدانگ.)

۸) رمان حادثه: این اصطلاح به رمانی اطلاق

می‌شود که وجه غالب آن عمل داستانی و (گاهی هم) حوادث بی‌ارتباط باهم باشد. در اینگونه رمانها «طرح» (Plot) و «شخصیت‌پردازی»، در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. علاوه براین ساختمان طرح آنها سهل‌الهضم، ولی بی‌چفت و بست است و توجه اصلی به‌جای آنکه متوجه «شخصیت‌پردازی» و «شك و انتظار مداوم و پیوسته» باشد، بیشتر متوجه ارائهٔ حوادث مهیج، دلچسب و اشتیاق‌برانگیز است. شاید «رابینسون کروزوئه» «دفو» ــ درصورتی که آن را رمان بدانیم ــ مثال خوبی برای تشریح و توضیح بیشتر «رمان حادثه» باشد. حوادثی که در این رمان اتفاق می‌افتد، یعنی کشتی‌شکستگی، مواجههٔ «کروزوئه» با «فرایدی»[۶۰]، درگیری او با بومیها و غیره، برحسب توالی زمانی، پشت‌سرهم چیده شده است، ولی ارتباط زیادی باهم ندارند، و هر حادثه با شك و انتظار قوی به‌حادثهٔ بعدی گره نمی‌خورد. رمان «سه تفنگدار»[۶۱] «دوما» نیز «رمان حادثه» است، اگرچه طرح این رمان، بهتر از طرح رمان «دفو» است و بیشتر بسط داده شده است.

۹) رمان روانکاوانه یا رمان جریان سیال ذهن:

رمان روانکاوانه نوعی رمان روانی است که مایهٔ کارش، سیلان «مسلسل‌وار ولاینقطع»، متغیر وبی‌پایان ضمیر یا شعور خودآگاه (Consciousness) یك یا چندشخص است. منظور از واژهٔ «ضمیر یا شعورخودآگاه» دراینجا، مجموعهٔ آگاهیهای مختلف وواکنشهای ذهنی، احساسی فرد است و این مجموعه، پایینترین مرحلهٔ پیش از شکل‌گیری لفظ و گفتار تا اوج مرحلهٔ ظهور افکار و

صحبتهای کاملا معقول را شامل مـی‌شود. همچنین در اینجا، فرض براین است که ذهن فرد یا «جریان سیال ذهـن یا شعور خـودآگاه» (واژهٔ «شعـور خـودآگاه» Stream of Consciousness را نخستین بار «ویلیام‌جیمز»[۶۲] در کتاب «اصول روانشناسی»[۶۳] ـ ۱۸۹۰ م. ـ بکار برد) او در زمان معین، از لایه‌ها و سطوح مختلف آگاهیها، جـریان لایـزال احساسها، افکـار، تخیلات، آرزوها، خاطرات، تداعی معانیها و تأملات تشکیل شده؛ وهرگاه که قرار باشد محتوای دقیق و صحیح آن [ذهن یا ضمیر خودآگاه] تشریح و توصیف شود، بایـد ایـن عناصر جورواجور، ازهم‌گسیخته، بی‌ارتباط‌وغیرمنطقی به‌شکل سیلی از کلمات، صور خیال (Images) و افکار (یعنـی درست شبیه‌جریان درهم و برهم ونامنظم ذهن) سرریز شود. و رمان روانکاوانه از شگردهای متنوع استفاده می‌کند تا ضمیر خودآگاه بشر را کاملا و با قدرت هرچه تمامتر، به‌نمایش بگذارد.

به‌طور کلی، می‌توانیم بگوییم کـه اکثر رمانهای روانی یا مانند «هنری‌جیمز» و «داستایوسکی»[۶۴] جریان «خودآگاه»، ولی منظم شعور را تشریح کرده‌اند و یا مثل «مارسل پروست» در رمان «در جستجوی‌زمان گمشده»[۶۵] (۱۹۱۳ـ۱۹۲۷)، از طریق تداعی معانی، خـاطرات گذشته را ورق زده و نوشته‌اند؛ ولی رمان جریان سیال ذهن یا روانکاوانه، بیشترین توجهش را معطوف مرحلهٔ پیش از شکل‌گیری لفظ و گفتار (یعنی سطح غیرشفاهی و غیرگفتاری بشر) می‌کند و در این مرحلـه، صورت خیال، باید جور واکنشها و پاسخهایی را که به‌وصف درنیامده‌اند و در کلام نگنجیده‌اند، بکشد. زیـرا در چنین جهانی، از منطق دستور زبان خبری نیست. به‌هر

صورت، باوجود اینکه رمان نویسان برای نوشتن رمانهای روانکاوانه، از شگردها و شیوه‌های مختلفی استفاده کرده‌اند، بنظر می‌رسد که همهٔ رمانهای روانکاوانه (یا جریان سیال ذهن) اصول مشترك زیر را پذیرفته باشند:

۱) هستی و وجود پرمعنا و مهم بشر در درون او و در فرایندها و فعالیتهای ذهنی، احساسی او جریان دارد و نه در جهان خارجی و بیرون از او؛

۲) زندگی و وجود ذهنی، احساسی بشر از هم گسیخته، پراکنده و بدون روال منطقی است؛

۳) و بالاخره الگوی روانی «تداعی آزاد معانی» تسلسل افکار و احساسات بشر را به‌هم می‌زند و تغییر می‌دهد، و نه الگوی «روابط و روال منطقی».

پس در رمان روانکاوانه، رمان‌نویس فقط با جهان درونی اشخاص سروکار دارد، و فضای ذهنی و آنچه در درون اشخاص می‌گذرد، عرصهٔ کار اوست.

باید همین‌جا این نکته را متذکر شد که کوشش در استفادهٔ صرف از مایه‌های برآمده از «ضمیر خودآگاه و درونی بشر» در داستان، به‌هیچ عنوان شیوهٔ نوظهوری نیست و احتمالا نخستین بار «لارنس استرن» در رمان «تریسترام شندی» (۱۷۵۹ ـ ۱۷۶۷) با شعاری از «اپیکتیتوس»[۶۶] (فیلسوف رواقی یونان) مبنی براینکه «این اعمال نیستند بلکه افکاری دربارهٔ اعمال هستند، که بشر را مضطرب می‌کنند»، و نیز با انطباق نظریات روانشناسی «جان‌لاك»[۶۷] (فیلسوف انگلیسی) درباره «تداعی معانی و استمرار» (Association and Duration) بر ساخت و کار ذهن بشر، به‌طرز جالبی از این شیوه استفاده کرد. ولی با وجود اینکه «استرن» توالی و

تسلسل افکار را از قید خشك نظم منطقی آزاد کرد، نتوانست با تصویری که از ضمیر خودآگاه «تریسترام» می‌دهد، نقبی به‌سطح زیرین مرحلهٔ پیش از شکل‌گیری لفظ و گفتار (او)، بزنند. حتی «هنری‌جیمز» هم در رمانهای روانی خود، در همان سطح ضمیر خودآگاه با گفته‌هایی منطقی و منظم، می‌ماند. رمان امروزی روانکاوانه یا جریان سیال ذهن به‌معنی دقیق کلمه، پس از روانشناسی «فروید»[۶۸] و نظریهٔ «ساختار لایه‌ها یا سطوح روانی» (Psychological Levels) او پیدا شد. اگرچه شاید بتوان گفت که نخستین رمان جریان سیال ذهن را «ادوارد دوژاردن»[۶۹] در سال ۱۸۸۸ میلادی نوشت و در آن برای نخستین‌بار از «تك‌گویی درونی» به شیوهٔ امروزی آن، استفاده کرد. «جیمزجویس» که از نظر برخی احتمالا اثر «ادوارد دوژاردن» را دیده و خوانده بود، شیوهٔ جریان سیال ذهن را در رمان خود «اولیس» (۱۹۲۲ م.)، تقریباً به‌بهترین و کاملترین وجه، به‌کار گرفت. این‌رمان‌شرح‌تجربیات(اعمال، افکار، احساسها، برداشتها، خاطرات و ارتباط دهی حوادث و برداشتها از راه تداعی معانی با گذشته و آینده) دو نفر به‌نامهای «لئوپولد بلوم»[۷۰] و «استفن ددالوس»[۷۱]، به مدت ۲۴ ساعت (روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ میلادی) در «دوبلین» ایرلند است؛ که در اینجا بدنیست بخشی از آنچه را که در ذهن «اولیس» («ضد قهرمان» رمان «جویس») می‌گذرد، از صفحهٔ ۱۸۹ کتاب «رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات»، چاپ هفتم، نوشتهٔ «دکتر میترا» (انتشارات آگاه، سال ۶۲) نقل کنیم:

«ساردین توی قفسه‌ها. تقریباً با نگاه می‌توانم

مزهٔ آنها را بچشم. ساندویچ؟ ژامبون و مخلفات آن با خردل و نان. گوشت سرخ کرده. خانه‌ای که گوشت مغازهٔ «درخت گوجه» در آن نباشد، خانه نیست. ناقص است. این آگهی گوشت سرخ کرده، چه آگهی احمقانه‌ای است! آن‌را زیر اعلانات ترحیم چاپ کرده‌اند. شکل درخت گوجه شده است. گوشت سرخ‌کردهٔ مغازهٔ دینام. سیاه‌پوستهای آدمخوار گوشت را با لیمو و برنج می‌خورند. مبلغان مسیحی سفیدپوست خیلی شور هستند. شورش را درآوردند. مثل گوشت خوك نمك سود...»

اوج رمان خارق‌العادهٔ «اولیس»، چهل صفحهٔ «تك‌گویی درونی» «مولی‌بلوم»[۷۲] است. و عجیب اینکه در تمام طول این چهل صفحه، «جیمزجویس» فقط یك‌بار از علائم نقطه‌گذاری استفاده کرده است.

ازسال ۱۹۲۰ میلادی‌تاکنون بسیاری‌از نویسندگان سعی کرده‌اند تا راه «جویس» را ادامه دهند و با او از در رقابت برآیند؛ که از میان ایشان دوتن بیش از بقیه، این شیوه را بسط و تکامل داده‌اند. یکی ازایشان «ویرجینیا ولف» است با رمانهای «خانم دالاوی»[۷۳] (۱۹۲۵ م.) (که دربارهٔ افکار زنی است که بیماری سرطان دارد و هرلحظه امکان مردنش‌می‌رود) و «به‌سوی فانوس دریایی»[۷۴] (۱۹۲۷ م.)، و دیگری «ویلیام فاکنر» که رمان «خشم و هیاهو»[۷۵]ی خود را به سال ۱۹۳۱ میلادی به‌این شیوه نوشت. امروزه رمان‌نویسان از مایه‌های جریان سیال ذهن یا شیوهٔ تك‌گویی درونی (حدیث نفس)، صرفاً به‌عنوان شگرد و ابزاری فنی جهت بررسی عمیقتر شخصیتها استفاده‌می‌کنند ومعمولا همهٔ رمان خود را دربست در اختیار این شیوه از نگارش و یا موضوع «جریان سیال ذهن» نمی‌گذارند. علاوه

براین، امروزه دیگر شیوهٔ جریان سیال ذهن، شیوه‌ای معمولی و پیش‌پا افتاده است.

۱۰) **رمان روانی:** رمانی است که بیش از حد متعارف به شخصیت درونی اشخاص داستان، انگیزه‌های پشت اعمال آنها، فعالیتهای درونی و روانی افراد (که از اعمال و حوادث بیرونی نشأت می‌گیرند و بسط و گسترش می‌یابند) و اوضاع و شرایط بها می‌دهد. همچنین گاهی واکنشهای روانی و ذهنی اشخاص را در برابر برخی از حوادث و پدیده‌ها تحلیل می‌کند. به بیان دیگر این نوع رمان، بیشتر با زندگی روحی، عاطفی و ذهنی اشخاص سروکار دارد و به‌تجزیه وتحلیل شخصیت بیشتر اهمیت می‌دهد تا پرداختن به«طرح» و «حوادث». رمان «روانی» به تشریح صرف حوادث بسنده نمی‌کند، بلکه سعی می‌کند «چرایی» اعمال و حوادث را نیز توضیح دهد.

طبعاً همهٔ رمانها و آثاری که سرشان به تنشان بیارزد، کم و بیش از تجزیه و تحلیلهای روانی استفاده می‌کنند. یعنی سعی می‌کنند پابه‌دنیای ذهنی، روانی و عاطفی اشخاص نیز بگذارند. از این جهت در بسیاری از آثار قدیمی نیز می‌توان نوعی تلاش درجهت‌استفاده از تحلیلهای روانی را دید. مثلا در برخی از حکایات، قصه‌ها، نمایشنامه‌ها و یا ترانه‌های قدیمی (Ballads)، سعی شده با تشریح ویژگیهای فردی شخصیت اصلی، علل دست‌زدن او به‌یك‌سری از اعمال توضیح داده شود. به‌عنوان مثال «ترویلوس و کریسید»[۷۶] را می‌توان نوعی «رمان روانی منظوم»، و «هاملت»[۷۷] «شکسپیر»[۷۸]

را نوعی «نمایشنامهٔ روانی» دانست. (اگرچه بیشتر نمایشنامه‌های شکسپیر نیز تا حدودی روانی‌اند.) رمان روانی به‌گفتهٔ یکی از منتقدان، نوعی «تفسیر و تحلیل زندگی نامرئی» بشر است.

اصطلاح رمان روانی نخستین‌بار به آثار گروهی از نویسندگان قرن‌نوزدهم اطلاق‌شد. برخی‌از مهمترین نویسندگان این قرن‌که‌عمدتاً رمانهای روانی می‌نوشتند عبارت بودنداز بانو «گاسکل»، «جورج‌الیوت» و «جورج مردیث»[۷۹]. «ثاکری» و «چارلز دیکنز» نیز در آثارشان تا حدود زیادی به جزئیات روانی و انگیزه‌های اشخاص پرداخته‌اند. از این جهت شاید بتوان آنها را نیز جزء نویسندگان پیشتاز رمانهای روانی به‌حساب آورد. «داستایوسکی» و «تولستوی» نیز دوتن از برجسته‌ترین رمان‌نویسانی هستند که رمانهای روانی نوشته‌اند. «داستایوسکی» در رمان «جنایت و مکافات»، عذابهای روحی و روانی قاتلی را به بهترین وجه تجزیه و تحلیل می‌کند؛و تولستوی در رمان «آناکارنینا»[۸۰] به‌روانکاوی عمیقی از روان پیچیدهٔ یك زن دست می‌زند. همچنین نویسندگانی‌مثل «تامس هاردی» و «جوزف کنراد»[۸۱] نیز در آثار خود به تشریح انگیزه‌های درونی و وضعیت روحی و روانی اشخاص توجه و علاقه نشان داده‌اند. بعدها «هنری‌جیمز» با توجه و دقت عمیقش به‌زندگی روانی اشخاص، و بسط و گسترش شیوه‌ای در رمان جهت نمایش هرچه بیشتر تأثیراتی که‌حوادث بیرونی برخود درونی بشر می‌گذارند، پایه‌گذار رمان روانی جدید شد. در قرن بیستم با پیشرفت و علمی شدن روانشناسی، اصطلاح رمان روانی، اصطلاحی همه‌گیر شد. چنان که امروزه عامهٔ مردم از این‌اصطلاح استفاده

می‌کنند. «فرویدیسم» نیز تنور رمان روانی را داغتر کرد. امروزه نویسندگان رمان روانی یا مانند «هنری جیمز» هم خود را صرف ثبت و یادداشت تجربیات‌درونی شخصیتهایشان می‌کنند، و یا مانند «فاکنر» و «جویس» از «تك‌گویی‌درونی» استفاده می‌کنند تا زندگی به‌وصف درنیامدهٔ روحی ـ روانی، و ضمیر ناخودآگاه اشخاص را تشریح کنند.

۱۱) رمان رفتار و رسوم اجتماعی: از یك نظر شاید بتوان گفت که همهٔ رمانها کم و بیش رمان رفتار و رسوم اجتماعی هستند. زیرا رمان، درمجموع شخصیتی را تصویر می‌کند که متعلق به طبقه یا گروه مشخصی از اجتماع و تابع آداب و رسوم و رفتار جامعهٔ خاصی‌است. ولی رمان رفتار و رسوم اجتماعی به‌طور اخص، رمانی است که رفتار و رسوم «اجتماعی بسته» را تشریح می‌کند، و عواملی همچون آداب و رسوم اجتماعی، رفتار، قراردادها، سنتها و عادات طبقهٔ مشخصی از آن اجتماع را (در زمان و مکانی خاص) اساس و پایهٔ کارخود قرارمی‌دهد. در رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» واقعی، عادات، رفتار و قراردادهای گروهی خاص تعریف می‌شود و به‌طور مفصل و با دقت بسیار زیاد، شرح داده می‌شود. همچنین نشان داده می‌شود که این سنتها و قراردادهاچطور قدرتمندانه برزندگی اشخاص حکمفرما هستند. رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» اغلب ـ البته نه همیشه ـ هجایی و طنزآمیز است و نویسندگانش نیز درپرداخت‌داستان ازسبك‌واقعگرایانه پیروی می‌کنند. برخی «رمان تاریخی» را هم نوعی‌رمان

«رفتار و رسوم اجتماعی» دانسته‌اند، با این تفاوت که در گذشته اتفاق می‌افتد.

بعضی از منتقدان گفته‌اند که چون رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» با جنبه‌های سطحی و ظاهری اشخاص سروکار دارد، کم‌ارزشتر از رمانهایی است که به‌روان و درون شخصیتها می‌پردازد. ولی از آن‌سو نیز، برخی دیگر از منتقدان براین باورند که اگر چنان که باید و شاید، رمان‌نویس برکار خود مسلط باشد، قادر است با نوشتن رمان رفتار و رسوم اجتماعی تصویر کاملی از جامعه‌ای که اشخاص و افراد را شکل می‌دهد، ترسیم کند. اگرچه در جامعه‌ای که آزادی اجتماعی وجود ندارد و روابط و طرز صحبت‌مردم خشك و رسمی است و خبری از ارتباط عمیق بین انسانها نیست، اشخاص ــ که در چنین جامعه‌ای زندگی می‌کنند و لاجرم باید اوضاع و احوال همین جامعه را منعکس کنند ــ سطحی، خشك و رسمی از کار درمی‌آیند. «غرور و تعصب»[۸۲] «جین اوستن»، یکی از بهترین نمونه‌های‌رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» است.

۱۲) رمان روستایی یا شبانی: صحنهٔ رمانهای شبانی، روستاست، یعنی داستان این نوع از رمانها در روستا اتفاق می‌افتد؛ ولی همهٔ رمانهای روستایی لزوماً راجع به‌زندگی‌شبانها یا چوپانها نیست. قبل‌از هرچیز بی‌مناسبت نیست که دو نوع از رمان روستایی، یعنی «رمان روستایی ذهنی و خیالی» (Romantic) و «رمان روستایی واقعگرایانه»، را ازهم تفکیك کنیم:

الف ــ رمان روستایی خیالی: در این نوع از رمانها

زندگی روستایی چنان شرح داده می‌شود که گویی بهشت است. مثلا چوپان دراز کشیده و نی‌لبك می‌زند و زن روستایی آواز می‌خواند و همه‌چیز لذتبخش و زیباست. البته شاید بخشی از این‌تصور نسبت به‌زندگی شبانی در قرون وسطی، ناشی از اهمیت چوپانی در مسیحیت و یهودیت باشد. چون‌خودمسیح(ع) وموسی(ع) چوپان بودند. بنابراین زندگی چوپانی درنظر مردم الگویی بود از زندگی آرام، آسوده، بی‌زوال و مرتبط با قبل از هبوط آدم از بهشت.

نوع دیگر رمانهای روستایی خیالی، رمانس (داستانهای عاشقانهٔ پرماجرا) شبانی بود. این‌نوع از رمانها، روایتهای منثور و بلندی بودند که طرحهای پیچیده‌ای داشتند. همچنین اشخاص آنها نامی روستایی داشتند و رسوم، عرف و عادات روستایی برزندگی آنها حاکم بود. مثل «آرکادیا»[۸۳]ی (۱۵۹۰ م.) «فیلیپ سیدنی»[۸۴] و «روزالیند»[۸۵] (۱۵۹۰ م.) «لاج»[۸۶] (که شکسپیر نمایشنامهٔ «هرطور میل شماست»[۸۷] را از آن اقتباس کرد).

ب ـ رمان روستایی واقعگرایانه: رمان روستایی واقعگرایانه به‌تشریح رنجها، مصائب، بیماریها، تعصبات، خونریزیها و دعواهایی که محصول فقر، تعصبات و جهل در روستاست، می‌پردازد؛ ضمن اینکه سادگی، صفا، روابط‌عمیق، لطیف، انسانی و برادروار واتحاد روستائیان‌را نیز نشان‌می‌دهد. اشخاص‌رمانهای روستایی شرقی اغلب از طبقهٔ بسیار پایین، و در کشورهای اروپایی و امریکایی معمولا از طبقهٔ متوسط هستند. از نمونهٔ رمانهای روستایی غربی می‌توان از رمان «شهردار کاستربریج»[۸۸] نوشتهٔ «تامس هاردی» و

از نمونه رمانهای روستایی شرقی از رمان «اینجه‌ممد» «یاشارکمال» نام برد.

۱۳) رمان زمین: رمان زمین نوعی «رمان محلی» است که در آن رمان‌نویس کشمکش و درگیری انسانها را با عوامل طبیعی (در ارتباط با کشت و زمین) به منظور بقا و ادامهٔ زندگی، شرح و وصف می‌کند. این نوع از رمان‌نویسی کــه داستانش معمولا در ناحیه‌ای روستایی و دورافتاده اتفاق می‌افتد، عمدتاً در قــرن بیستم پا گرفت و رواج یافت. ضمناً باید به‌این نکته نیز توجه داشت که عنوان «رمان زمین» عمدتاً به «مایهٔ کار و مضمون» این نوع رمان اشاره دارد تا به‌سبك آن. ولی معمولا وقتی از «رمان زمین» صحبت به‌میان‌می‌آید، اشاره به‌رمانی است که در روستا اتفاق می‌افتد و با سبك واقعگــرایانــه (Realistic) و یــا طبیعت‌گــرایانه (Naturalistic) نوشته می‌شود. از میان نمونه‌های قابــل ذکر «رمان‌زمین»، می‌توان‌از رمانهای «زمین‌لم‌یزرع»[۸۹] (۱۹۲۵ م.) «الن‌گلاسگو»[۹۰]، «زمان بشر»[۹۱] «الیزابت مادوکس رابرتز»[۹۲]، «جــادهٔ تنباکو»[۹۳]ی (۱۹۳۲ م.) «ارسکین کالــدول»، «خوشه‌هــای خشم» (۱۹۳۹ م.) «جان‌استایــن‌بك» و «درخت انســان»[۹۴] (۱۹۵۶ م.) «پاتریك‌وایت»[۹۵] نام برد.

۱۴) رمان سیاسی ـ اجتماعی یا رمان‌مسئلهٔ غامض اجتماعی: به رمانی، رمان سیاسی ـ اجتماعی گویند که حاصل بسط دقیق مشکلی اجتماعی باشد و این کار را

از طریق حوادث و اشخاص انجام دهد. البته اگر کلیتر بنگریم، شاید بتوان گفت که تقریباً همهٔ رمانها یا طرحهای داستانی به مطرح‌کردن مشکلی غامض ـ که اجتماعی است ـ می‌پردازند. زیرا همیشه «درگیری» (Conflict) یا «طرح داستان»، نتیجهٔ جدال و کشمکش چند عامل در داستان است، و همین هم باعث برانگیختن علاقه و اشتیاق خواننده به‌داستان می‌شود و او را دوبه‌شك نگه می‌دارد تا ببیند ماجرا بالاخره به‌کجا ختم خواهد شد. اما این اصطلاح رفته رفته مختص نوع خاصی از رمان شده است. البته گاهی هم از سر بی‌توجهی به رمانهایی هم که به‌منظور خاص و یا القاء عقیدهٔ مشخصی نوشته می‌شود رمان سیاسی ـ اجتماعی گفته می‌شود، که بهتر است این‌گونه از رمانها را رمانهای عقیدتی یا تبلیغی (Propaganda Novel) نامید. زیرا این نوع از رمان برای دفاع از طبقه‌ای مشخص یا ضدیت با طبقه‌ای خاص نوشته می‌شود و یا نوع خاصی از زندگی و یا فرهنگ معینی را تبلیغ می‌کند. و اما چرا نوشتن رمانهای سیاسی اجتماعی (یعنی رمانی که قصد دارد مشکلی از مشکلات اجتماع را تشریح کند و نه‌اینکه عقیدهٔ خاصی را تبلیغ کند) امری شایع و رایج است؟ زیرا بازیگران داستان از بین انسانها انتخاب می‌شوند و خواننده هم به‌همین علت برسر شوق می‌آید تا داستان را بخواند؛ و انسانها هم که خواه‌ناخواه همیشه درگیر با مشکلات «غامض اجتماعی» و یا مشکل ادارهٔ امورات زندگی خویش هستند. به‌همین علت هم رمانهای واقعگرا ـ چنان که می‌دانیم ـ همیشه صحنهٔ اجتماع را به‌عنوان مکان داستان خود انتخاب می‌کنند، و مسائل دشوار اجتماعی را در «طرح داستانهایشان»

می‌گنجانند. در هرصورت مرکز ثقل این نوع از رمان، مشکلات غامض اجتماعی و مواجههٔ انسانها با آن است.

۱۵) رمان شخصیت: رمان شخصیت رمانی است که عمدتاً با ارائه عمیق شخصیتها و تحول آنها سروکار دارد و یا در پی دست‌یافتن به‌وحدت در طرح داستان و ساختمان اثر است. بنابراین چنان که پیداست، رمان شخصیت توجه چندانی به ارائه حوادث مهیج (مثل رمان حادثه) ندارد.

۱۶) رمان ضد رمان: ضد رمان نوعی اثر تجربی است که قوانین، سنتها و شیوه‌های داستانگویی و رمان‌نویسی گذشته را زیرپا می‌گذارد. در این‌نوع از رمان، رمان‌نویس سعی نمی‌کند تا به‌شیوهٔ واقعگرایان، همه‌چیز را واقعی جلوه دهد و یا از سبك طبیعت‌گرایی (Naturalism) استفاده کند، بلکه از قوانین واقعگرایانهٔ خاص خود پیروی می‌کند. یعنی مثلا نمی‌گذارد تا خوانندگان با شخصیتها هم‌هویت و همدرد شوند، ولی در ضمن آنها را ترغیب می‌کند تا در حوادث داستان (البته نه به‌نیابت از طرف اشخاص داستان) شرکت کنند. برای اینکه بتوان ضد رمانها را به‌درستی از رمانهای عادی بازشناخت، باید مثلا آثار «تامس‌هاردی» و «هنری جیمز» را با آثار «نابکوف» و یا «ساموئل بکت»[۹۶] مقایسه کرد و دید که چرا آثار «نابکوف» و یا «بکت» جزء ضد رمانها هستند. البته اصطلاح ضد رمان (Anti—novel)، اصطلاح مناسبی نیست، زیرا ممکن

است بسیاری را به اشتباه بیندازد.

مراحل و روند تبدیل رمان به قالب نوظهور «ضد رمان» را می‌توان از طریق تجربیات تازه و بسیار مهم «جیمز جویس» (در رمانهای «اولیس» و «بیداری خانوادهٔ فی‌نگان»[۹۷])، «ویرجینیا ولف» (با رمانهای «خانم‌دالاوی»، «امواج»[۹۸] و «به‌سوی‌فانوس‌دریایی») و «ساموئل بکت» (علی‌الخصوص در آثار اولیه‌اش) دنبال کرد. گو اینکه «لارنس استرن» خیلی پیش از اینها ــ تا حدودی ــ متوجه امکان تبدیل رمان به ضد رمان شده بود و در «تریسترام‌شندی» (۱۷۶۰ ــ ۱۷۶۷ م.) دست به‌تجربیاتی در این زمینه زده بود.

در هرصورت، ویژگیهای مهم ضد رمان از این قرار است:

الف ــ ضد رمان طرح داستانی مشخص و واضحی ندارد؛

ب ــ از حوادث پراکنده استفاده می‌کند؛

ج ــ شخصیتها در آن خیلی کم تحول پیدا می‌کنند؛

د ــ اشیاء و چیزها را به‌طور سطحی و مشروح تجزیه و تحلیل و موشکافی می‌کند؛

هـ ــ از تکرار زیاد استفاده می‌کند؛

و ــ دائماً دست به تجربیات جدید در ارتباط با واژگان زبان، نحو (جمله‌سازی) و علائم نقطه‌گذاری می‌زند؛

ز ــ دائماً توالی زمان در داستان را به‌هم می‌زند؛

ح ــ و بالاخره دائم جای اول و آخر داستان را باهم عوض می‌کند.

و اما ویژگیهای افراطی ضد رمان اینهاست:

الف ــ صفحاتش را می‌توان از هم جدا کرد، طوری

که پشت سرهم نباشد.
ب ــ صفحاتش را می‌شود مثل مجموعه‌ای از کارتهای هم‌شکل برزد و باهم مخلوط کرد.
ج ــ بعضی از صفحاتش رنگ‌آمیزی شده است.
د ــ بعضی از صفحاتش سفید است.
هـ ــ نویسنده‌اش برای اثرگذاری، از شیوهٔ مخلوط یا وصله‌کردن تصاویر و اشیا (کلاژ) استفاده می‌کند؛
و ــ از طراحی استفاده می‌کند؛
ح ــ و بالاخره از حروف و خط هیروگلیف (خط تصویری) استفاده می‌کند.

مهمترین کسانی که درپی ریختن قالب جدید (ضد رمان) نقش داشته‌اند ــ غیر از کسانی که در بالا از آنها نام بردیم ــ نویسندگانی هستند نظیر: «سارتر»[۹۹] (با ضدرمان «تهوع»[۱۰۰] ــ ۱۹۳۸ م. ــ خود)، «موریس بلانشو»[۱۰۱] (باضدرمان«توماس‌گمنام»[۱۰۲]ــ۱۹۴۱ م. ــ خود)، «کامو»[۱۰۳] (با «بیگانه»[۱۰۴] ــ ۱۹۴۸ م. ــ خود)، «فیلیپ توین‌بی»[۱۰۵] (با ضد رمان «صرف چای با خانم گودمن»[۱۰۶] ــ ۱۹۴۸ م. ــ خود)، «آلن‌روب گریه» (با ضدرمان «حسادت»[۱۰۷] ــ۱۹۵۷ م. ــخود)، «بوتور»[۱۰۸] (با ضدرمان «وقت‌گذرانی»[۱۰۹] ــ ۱۹۵۷ م. ــخود)، «نابکوف» (با اثر «آتش کم‌جان» ــ ۱۹۶۲ م. ــ خود)، «رینر هپن‌استال»[۱۱۰] (بــا ضد رمانهای «درمیانی»[۱۱۱] ــ۱۹۶۲ م. ــ و «پشم‌چینها»[۱۱۲]ی ــ ۱۹۶۹ م. ــخود)، «کریستین بــروك روز»[۱۱۳] (بــا آثار «بیــرون»[۱۱۴] ــ ۱۹۶۴ م. ــ «اینچنــین»[۱۱۵] ــ ۱۹۶۶ م. ــ و «در میان»[۱۱۶] ــ۱۹۶۸ م. ــخود) وبالاخره «کلودسیمون»[۱۱۷] (با ضد رمان «جاده‌ای به‌سوی فلاندرها»[۱۱۸]ی خود).

۱۷) رمان عاشقانهٔ پرماجرا: از ویژگیهای مهم رمان عاشقانهٔ پرماجرا توجه بیش از حدش به‌حادثه‌پردازی و عمل داستانی است، و حوادثی را که ارائه می‌دهد اغلب براساس عشق، ماجراجویی و جنگ و جدال (که سرانجام هم به‌خوبی و خوشی پایان می‌پذیرد) بنا شده است. اصطلاح «عاشقانهٔ پرماجرا» (Romantic) ریشه در داستانهایی به‌نام «رمانس» (داستان عاشقانهٔ پرماجرا) دارد، که نوشتن و خواندن آن در قرون وسطی رایج بود. رمانسها، داستانهایی بودند پرماجرا با بازیگرانی از میان شوالیه‌ها، پادشاهان مشهور و بانوان افسرده و دلتنگ. قهرمان رمانسها یعنی شوالیه‌ها و پادشاهان ــ که ضمناً آدمهای خارق‌العاده‌ای بودند ــ اغلب بی‌دلیل به‌ماجراجویی می‌پرداختند، ولی گاهی هم انگیزهٔ آنها از ماجراجویی عشق به‌زن، پول، منافع شخصی و یا ایمان مذهبی بود. البته بعدها «رمانهای عاشقانه و پرماجرا»، عناصر جدیدی به رمانسها افزودند و «رمانس جدید» یعنی «رمانهای‌عاشقانهٔ‌پرماجرا» را، پدیدآوردند. «رمانهای عاشقانه و پرماجرا» به‌شخصیت پردازی اهمیتی نمی‌دهند و مانند رمانس بیشتر به تشریح ماجراها و حوادث می‌پردازند؛ ولی از این جهت که داستانهایشان برخاسته از تخیل نویسنده است، بیشتر داستانی‌اند تا مانند رمانس، افسانه‌ای. البته رمانهای عاشقانه و پرماجرا هم درست مثل رمانسها، سعی دارند بیشتر خواننده را سرگرم کنند تا اینکه بخواهند او را با واقعیات زندگی آشنا کنند.

گفتیم که پرداختن به «عشق‌وعاشقی» از ویژگیهای

مهم و برجستهٔ «رمان عاشقانه و پرماجرا» است. اما اغلب این عشق و علاقهٔ پرسوز و گداز بین شخصیتهای داستان ــ مثل آنچه در رمان «بربادرفته» «مارگارت‌میچل» می‌بینیم ــ شباهتی به‌روابط معمولی و طبیعی بین انسانها ندارد، یعنی مبالغه‌آمیز است. و باز گاهی رمانهای عاشقانهٔ پرماجرا ــ مثل رمان «گوژپشت نتردام»[۱۱۹] «هوگو» ــ از مکانها و زمینه‌های دلهره‌آور و مرموز رمانسهای قرون وسطی استفاده می‌کنند. ولی شاید مهمترین ویژگی این‌گونه رمانها نگاه خیالی و ذهنی آنها به‌زندگی باشد. به‌بیان دیگر، رمان عاشقانه پرماجرا همه‌چیز را یا سیاه می‌بینند یا سفید. یعنی اشخاص یا کاملا خوبند و یا پلید و شرور. از نظر رمانهای عاشقانهٔ پرماجرا هرکس یا شیطان است و یا فرشته، حد وسطی درمیان نیست. و مهمتر از این، در این گونه رمانها سرانجام حق به‌حقدار می‌رسد، نیکی پیروز می‌شود، جنایتکار به‌سزای عملش می‌رسد و قاتل مجازات، پرهیزکار مأجور و عدالت اجرا می‌شود. و اگرهم گاهی بی‌عدالتی‌ای و یا ظلمی می‌بینیم، علتش سوء تفاهم است و یا اشتباهی درمیان بوده است. در اینجا بدنیست برای اینکه همهٔ رمانهای‌عاشقانهٔ پرماجرا را به‌یك‌چوب نرانیم، تفاوتی بین دوگونه از این‌نوع رمان قائل شویم:

الف ــ برخی از این رمانها واقعیات زندگی و حوادث واقعی را شرح می‌دهند، یعنی از مکانها و زمینه‌های رمزآلود و عجیب و غریب استفاده نمی‌کنند، اما نوع نگرش آنها به‌زندگی و مسائلش سطحی و ذهنی است. مثلادر رمان«غرور و تعصب»«جین‌اوستن»اشخاص واقعی و ملموسند و زمینه، مکان و حوادث همه شبیه به

حوادث و وقایع عادی زندگی است، اما نویسنده بیشتر به‌مسائل سطحی و پیش پا افتادهٔ زندگی و به‌سوءتفاهمهایی که ناشی از «غرور یا تعصب» است می‌پردازد تا به مسائل عمیق زندگی؛ که البته سرانجام هم شخصیتهای ساده و سطحی «جین‌اوستن» به‌این نتیجه می‌رسند که مغرور و متعصب بوده‌اند، و اختلافها و بگومگوهایشان را کنار می‌گذارند و داستان به‌خوبی و خوشی تمام می‌شود.

ب ــ در نوع دیگر این رمانها (مثل رمان «مادام بوواری»[۱۲۰] «فلوبر») هم شخصیتها ذهنی و غیرواقعیند و هم طرح داستانها؛ اما نوع نگرش رمان‌نویس به زندگی واقعگرایانه است. مثلا در رمان «مادام بوواری»، «اما» شخصیت اصلی رمان، شخصی خیال‌پرست است و از زندگی محدود خود در روستایی کوچك و شوهری که گرچه پزشك است، ولی مثل‌روستاییها می‌ماند، راضی نیست. به‌این جهت می‌خواهد بی‌آنکه به‌واقعیات زندگی توجه کند به‌زندگی مطلوب وخیالی خویش‌دست یابد. اما به‌جای آن، درگیر ماجراهای خطرناك می‌شود و با افرادی دمخور می‌شود که موجبات لغزش و در نهایت نابودی او را فراهم می‌کنند. در این رمان، باوجودی که «فلوبر»، شخصیتی خیالی و خیال‌پرست را درگیر ماجراهای ذهنی و خیالی می‌کند، اما در نهایت نشان می‌دهد که چگونه شخصیتی خیال‌پرست و رمانتیك ــ در صورتی که بخواهد چشم برروی‌واقعیتهای مسلم زندگی ببندد و مطابق با آرزوها و خیالاتش زندگی کند ــ زیر ضربات خردکنندهٔ واقعیات و مشکلات غامض زندگی له خواهد شد. رمانهای «بلندیهای بادگیر» «امیلی برونته»، «غمهای ورترجوان»[۱۲۱] «گوته»، «رمانهای

ویورلی» (مجموعه رمانهای راجع به اسکاتلند) «والتر اسکات» و نیز تا حدودی «بینوایان»[۱۲۲] «ویکتورهوگو» جزء رمانهای عاشقانهٔ پرماجرا هستند.

۱۸) رمان عقیدتی یا تبلیغی: به‌طور کلی به‌رمانی عقیدتی یا تبلیغی گویند که یك مسئلهٔ خاص اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، اخلاقی و یا مشکل غامضی را اساس کار خود قرار دهد و بعد سرسختانه از عقیده و بینشی به‌عنوان راه‌حل این مسئله یا مشکل دفاع کند. مثلا اگر نویسنده‌ای سعی کند که از طریق رمان دلیلی برای اثبات مدعا و دیدگاههای خاص سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و غیرهٔ خود ارائه دهد، احتمالا ــ به‌هنگام نوشتن رمان ــ شخصیتها و موقعیتها را طوری جفت و جور خواهد کرد که برنظریه یا عقیده‌اش منطبق شود. در نتیجه نمی‌تواند آن‌طور که باید و شاید صحنه‌ها، حوادث و اشخاص را واقعی جلوه دهد، و اثر او تبلیغی از کار درخواهد آمد. البته درصورتی که شرایط و دورانی که باعث به‌وجود آمدن رمانی تبلیغی شده، سپری شود و بازهم اثر قابل خواندن باشد، باید گفت که آن رمان‌چیزی بیش ازتبلیغات‌صرف و رفع احتیاجات مقطعی را ارائه داده است. اثر تبلیغی بی‌طرف نیست، زیرا اساساً به‌منظور نشر و تبلیغ عقیده و یا بینش خاصی نوشته می‌شود. برخی از نویسندگانی که سعی داشتند از طریق آثارشان عقاید اجتماعی، سیاسی یا مذهبی را تبلیغ کرده، به‌اطلاع عموم مردم برسانند، عبارت بودند از: «هـ. ج. ولز»[۱۲۳]، «جورج برنارد شاو»[۱۲۴]، «هیلر بلاك»[۱۲۵]، «ج. ك. چسترتون»[۱۲۶]،

«گالزورثی»[۱۲۷] و «برتولت برشت»[۱۲۸].

اغلب رمانهای کارگری (Proletarian Novel) ـ که به منظور انعکاس مشکلات کارگران و همدردی با آنها نوشته می‌شود ـ و یا رمانهای نظریه‌پرداز و هدفدار (Purpose Novel or Thesis Novel) نیز جزء رمانهای عقیدتی هستند. رمانهای کارگری آن دسته از رمانهایی هستند که به زندگی و مشکلات طبقهٔ کارگران می‌پردازند و اکثراً در پس تشریح زندگی فلاکت‌بار کارگران و اوضاع وخیم اقتصادی، عقیده و بینشی را نیز تبلیغ می‌کنند. رمانهای کارگری اغلب قبل از انقلابهای اجتماعی نوشته می‌شوند و با شرح مقاومت و مبارزهٔ طبقه کارگر دربرابر بی‌عدالتیها و نابرابریهای اجتماعی، وقوع انقلابی را نیز پیش‌بینی می‌کنند. اشخاص رمانهای کارگری ـ چنان که از نامشان پیداست ـ از طبقات پایین اجتماع و از میان کارگران انتخاب می‌شوند و از آنجا که این‌گونه رمانها بیشتر به کار پیش‌بینی وقوع انقلاب و یا زیادکردن آتش مردم برای راه‌اندازی انقلاب می‌آیند، معلوم نیست‌که پس از انقلابها (به‌لحاظ شکل، مایه‌ومصالح‌کار) چه‌سرنوشتی در انتظارشان است وچگونه به حیات‌خود ادامه می‌دهند. رمانهای «عشق به‌صدقهٔ ایام بیکاری»[۱۲۹] (۱۹۳۳ م.) نوشتهٔ«والترگرین‌وود»[۱۳۰]، «مادر» «ماکسیم‌گورکی»[۱۳۱] و برخی از رمانهای بلوك شرق که آشکارا سوسیالیسم را تبلیغ می‌کنند، جزء رمانهای کارگری هستند.

رمانهایی که برای ارائهٔ نظریه‌ای (Thesis Novel) و یا به‌منظور خاصی (Purpose Novel) نوشته‌می‌شوند، معمولا با هدفی آموزشی، ارشادی و یا ایجاد اصلاحات ریشه‌ای در اجتماع به‌سراغ مسائل اجتماعی، سیاسی یا مذهبی

می‌روند و برای رسیدن به‌این هدف اغلب بعضی از نقایص، کمبودها و یا فسادهای اجتماعی را برملا می‌کنند. از میان این دسته از رمانها برخی بیشتر از بقیه قابل ذکرند، که عبارتند از: رمان «مویه‌کن سرزمین محبوب من» (۱۹۴۸ م.) «آلن پیتون»، «سالار مگسها»[۱۳۲]ی (۱۹۵۴ م.) «ویلیام گولدینگ»[۱۳۳]، «جنگل» (۱۹۰۶ م.) «آپتون سینکلر»، «آلتن لاك»[۱۳۴] (۱۸۵۰ م.) نوشتهٔ «چارلز کینگزلی» و «کلبهٔ عموتام» (۱۸۶۳ م.) بانو «هاریت بیچر استو».

۱۹) رمان کلیددار: رمانی است که درآن نویسنده از اشخاص و حوادث واقعی استفاده می‌کند، ولی برای اینکه شکلی داستانی به‌اثر خود بدهد، نامهای اشخاص و اعلام را با نامهای داستانی عوض می‌کند. و از آن‌رو نامش را «کلیددار» گذاشته‌اند که شناخت هویت حقیقی اشخاص به منزلهٔ کلید فهم دقیق این‌نوع از رمان است. رمان کلیددار معمولا به‌قصد هجو و رسواکردن اشخاص مشهور نوشته می‌شود. شاید بهترین نمونه‌رمان‌کلیددار، رمان «مزرعهٔ حیوانات»[۱۳۵] «جورج اورول»[۱۳۶] باشد که در آن هریك از حیوانات درواقع یکی از سران سیاسی شوروی هستند. از نمونه‌های دیگر «رمان کلیددار» می‌توان از رمانهای «خورشید هم‌طلوع‌می‌کند» «ارنست همینگوی»، «نقطه‌و نقطهٔ‌مقابل»[۱۳۷] «آلدس‌هاکسلی»[۱۳۸] (که هاکسلی در این رمان تقریباً آشکارا از اشخاصی نظیر «دیوید هربرت لارنس»[۱۳۹]، «آزولدموزلی»[۱۴۰] و «میدلتن‌مری»[۱۴۱] به‌عنوان شخصیتهای داستانش استفاده کرده است)، بسیاری از رمانهای «سامرست موام» (که

برخی او را به‌خاطر اینکه در این رمانها سعی نمی‌کرد نام اشخاص و اعلام را عوض کند، تقبیح و مذمت می‌کردند) و رمان «نیمه‌راه بهشت» «سعید نفیسی» نام برد.

۲۰) رمان دلهره‌آور یا گاتیك (گوتیك، گتی): در قرون وسطی «گاتیك» نوعی سبك در معماری بود؛ با طاقهایی به‌شکل‌چلیپاهای‌بیضوی، نمایی‌خشن و زمخت، گنبدهای نوك‌تیز، دالانها و تالارهایی عظیم و تاریك و ستونهایی که انتهای آن نیم‌طاق داشت. در نیمهٔ دوم قرن هجدهم مجدداً این سبك از معماری (به‌خصوص در انگلستان) رایج شد و درهمین‌دوران ــ برای‌عکس‌العمل نشان‌دادن در مقابل نئوکلاسیستهاکه به‌عقل و احساسات سطحی گرایش داشتند ــ نوعی رمان بوجود آمد که از چنین فضاها و مکانهایی در داستان خود استفاده می‌کرد و از ویژگیهای مهمش گرایش به پهلوانیگری و سلحشوری، راز و رمز و استفاده از چیزهای اسرارآمیز و جادویی بود. عنوان «رمان گاتیك» از رمانی به‌نام «قصر اترانتو»[۱۴۲] گرفته شد که «هوراس والپول»[۱۴۳] (۱۷۱۷ ــ ۹۷ م.) آن را در سال ۱۷۶۴ میلادی نوشت. «قصر اترانتو» قصه‌ای است که در قرون دوازدهم و سیزدهم میلادی اتفاق می‌افتد و پر است از بی‌رحمی، شهوترانی، شقاوت و خونریزی (در این‌داستان‌همچنین شبحی غول‌آسا نیز حضور دارد). این اثر به‌مثابهٔ بذری بود که بعدها رشد کرد و موجب بسط و تکامل شیوه‌ای از رمان‌نویسی ــ رمان گاتیك ــ شد. شاید بخشی از این نامگذاری به‌دلیل آن باشد که «والپول» در قصر

کوچکی (در نزدیکی لندن) مأوا گزید ــ و رمان «قصر اترانتو» را در آنجا نوشت ــ که بنایش شکل و شمایل معماری گاتیك داشت، و یا به این علت باشد که محتوای رمان او در ارتباط با قرون وسطی و آمیخته با چیزهای خشن، خون و خونریزی و وحشیگری بود. به‌هرحال «والپول» در رمان «قصر اترانتو» ــ که در قرون وسطی اتفاق می‌افتد ــ برای نخستین‌بار از مکانهایی مثل دالانها و معبرهای زیرزمینی، سردابه‌ها، درها و راههایی که حکم تله را دارد، پلکانهای تاریك و مرموز و اتاقهایی که درها و پنجره‌هایش بی‌هوا و به‌طور غیر منتظره به‌هم کوبیده می‌شود، استفاده کرد.

اغلب رمانهای گاتیك گذشته، دارای داستانهایی مرموز و دلهره‌آور بودند، به‌طوری که خواننده از خواندن آنها موهای تنش سیخ می‌شد و خون در بدنش منجمد می‌گشت. همچنین عناصر خارق‌العاده و عجیب و غریب براین‌گونه از رمانها سایه افکنده‌بود و داستان آنها اکثراً در قصرها یا خانه‌های بزرگی اتفاق می‌افتاد که محل آمد و رفت اشباح بود و دالانهای مخفی، سیاهچالها، مقبره‌ها، پلکانهای پیچ در پیچ، فضاهای تیره و تاریك، مرموز و دلتنگ‌کننده و بهت‌آور داشت و نیستی و مرگ را به‌ذهن خواننده القاء می‌کرد. و اینها همه با اتفاقاتی که نتیجۀ آمد و شد ارواح و اشباح ــ که ضمناً سر و صداهم راه می‌انداختند ــ بود، تکمیل می‌شد. اشخاص این رمانها در نوع قدیمی‌اش اشباح، آدمهای دیوانه و گاهی پهلوانها بودند، که در نوع جدیدش حیوانات (مثل گربه‌های سیاه)، ارواح مرموز، شوهران ظالم، مستخدمان پیر باقیافه‌هایی رعب‌آور و زنان مریض‌حال و معلول وغیره هم به‌آنها

اضافه شدند. البته در این نوع از رمان اشخاص چندان مهم نیستند و داستان تا آنجایی به‌آنها بال و پرمی‌دهد که حوادث را به پیش ببرند. بنابراین، بار اصلی رمان گاتیك بردوش‌حوادث، طرح، مکان وفضاست، که‌همگی بسیج می‌شوند تا ترس و وحشت را ـ که هدف اصلی رمانهای گاتیك است ـ در جان خواننده بریزند.

رمانهای گاتیك برآثار برخی از نویسندگان صاحبنام نیز تأثیر گذاشتند. مثلا تأثیر رمانهای گاتیك را می‌توان برآثار «هوفمان»[۱۴۴]، «والتراسکات»، «ادگار آلن‌پو»، «ناتانیل هاوثوون» و «برونته»ها («امیلی»، «آن» و «شارلوت») دید. حتی «چارلزدیکنز» نیز در «بلیك هاوس»[۱۴۵] (۱۸۵۳ م.) و «آرزوهای بزرگ» (۱۸۶۱ م.) (در حوادثی که به‌خانم «هاوی شام»[۱۴۶] مربوط می‌شود) از رمانهای گاتیك تأثیر پذیرفته است.

از میان آثار گاتیك، می‌توان از رمانهای «شمشیر بلند»[۱۴۷] (۱۷۶۲ م.) نوشتهٔ «توماس‌لیلند»[۱۴۸]، «بارون قدیمی انگلیسی»[۱۴۹] (۱۷۷۸ م.) «کلارا ریو»[۱۵۰]، «اسرارقصرآدولفو»[۱۵۱]ی(۱۷۹۴ م.) «آن‌رادکلیف»[۱۵۲]، «انتقام مرگبار»[۱۵۳] (۱۸۰۷ م.) «چ. ر. مچورین»[۱۵۴]، «فرانکنشتاین»[۱۵۵] (۱۸۱۸ م.) «مری‌شلی»[۱۵۶] (که‌با این اثر ـ که مادر فیلمهای‌ترسناك شد ـ رمان‌گاتیك را از اثری‌صرفاًدلهره‌آور به‌اثری‌که‌قصددارد ترس‌و وحشتی راکه گریبانگیر جامعه وبشریت است، بازنماید تبدیل کرد)و«دراکولا»[۱۵۷] (۱۸۹۷ م.) نوشتهٔ«برام‌استوکر»[۱۵۸] نام برد.

در دوران ما رمانهای گاتیك به‌دلیل افزایش تعداد باسوادان و ظهور کتابهای جیبی، مجدداً جانی تازه

گرفته‌اند و رایج شده‌اند. همچنین فیلمهای دلهره‌آوری چون «دراکولا» و «فرانکنشتاین» حیات این نوع از رمان را تضمین کرده‌اند. امروزه مجلات خاصی منتشر می‌شوند که ـ با وجود اینکه از بردن نام گاتیك پرهیز می‌کنند ـ صرفاً به‌چاپ آثار گاتیك می‌پردازند. البته رمانهای گاتیك‌دوران ما دیگر کمتر از مکانها (قصرها و سردابه‌ها) و فضاهای قرون وسطی استفاده می‌کنند. امروزه رمانهای گاتیك واقعی تلاش می‌کنند که آن فضاها را به شکلی دیگر خلق کنند. مثلا ـ مثل‌داستانهای علمی ترسناك ـ سعی می‌کنند خوانندگان خود را از چیزهای مجهول و ناشناخته بترسانند.

(۲۱) رمان مستند: رمانی است که براساس شواهد، مدارك و اسناد نوشته می‌شود و مدارك و اسناد این‌گونه از رمانها را مقالات‌روزنامه‌ها، گزارشها و پرونده‌های قضایی، اطلاعات جمع‌آوری شده در بایگانیها و آخرین و جدیدترین اسناد رسمی وغیره تشکیل می‌دهد.

از نمونه‌های به‌خاطرماندنی این‌گونه رمانها، می‌توان از رمانهای «تراژدی‌امریکایی»[۱۵۹] (۱۹۲۵ م.) نوشتهٔ«تئودور درایزر»[۱۶۰] و «قتل‌عمد»[۱۶۱] (۱۹۶۶ م.) «ترومن کپوتی»[۱۶۲] یاد کرد.

نوع دیگر رمانهای مستند، رمانهایی است که داستانش از وقایع و حوادث مهم روز ـ که نویسندهٔ رمان خود در آنها حضور داشته ـ الهام گرفته شده است. مثل رمان «آمریکایی آرام»[۱۶۳] (۱۹۶۳ م.) نوشتهٔ «گراهام‌گرین»[۱۶۴] و «کفشهای‌ماهیگیر»[۱۶۵] (۱۹۶۳ م.) «موریس‌وست»[۱۶۶]. یکی از جالبترین نمونه‌های رمان

مستند، رمان مستندی است با نام «در ایالتی آزاد»[۱۶۷] (۱۹۷۱ م.) که اخیراً «و. س. نی‌پال»[۱۶۸] آن را نوشته و در آن علاوه بر استفاده از شیوهٔ مستندنــویسی، از شیوهٔ معمول داستان‌نویسی نیز استفاده کرده است.

۲۲) رمان مکاتبه‌ای: در رمان مکــاتبه‌ای معمولا روایت داستان به‌طور کامل، از طریق نامه‌های یك یا چند نفر انجام مــی‌شود. ایــن شیوه از داستان‌نویسی فرصتی در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا:

□ احساسها و عکس‌العملهــای اشخاص را ــ بی‌آنکه حضور سنگین خود نویسنده برداستان تحمیل شود ــ به بهترین وجه بیان کند.

□ طــوری بنویسد تــا خــوانـنــده احساس کند کــه مستقیماً در متن حوادث‌حضور دارد. زیرا معمولا نامه‌ها در مواقع بحرانی و یا در هنگامی که اوضاع و حوادث وخیمی درشرف رویدادن است، نوشته می‌شود.

□ حــادثه یــا داستــانی واحد را ــ از طریق نامه‌ها و نوشته‌های افراد مختلفی کــه ممکن است باهــم مخالف باشند و یا در درجات متفاوتی از نظر درك و تحصیلات باشند ــ از چندین زاویه ببینند و روایت کنند.

عــلاوه بر اینهــا، وقتی خواننده رمانی مکاتبه‌ای را می‌خواند، احساس می‌کند که نویسنده صرفاً ویراستار نامه‌های چند شخص حقیقی بوده است و به‌این ترتیب داستان واقعیتر جلوه خواهد کرد. و باز به‌خاطر کیفیت این شیوه، رمان حال و هوایی صادقانه و صمیمانه پیدا کرده، خواننده را به‌شدت جذب خواهد کــرد. همچنین رمانهای مکاتبه‌ای عرصهٔ وسیعی در اختیار اشخاص یا

نویسندگان احساساتی می‌گذارند تا به‌وسیلۀ آن عواطف و احساسات را به‌راحتی تشریح و تجزیه و تحلیل کنند.

و اما این شیوه از داستان‌نویسی معایبی نیز دارد. از جمله اینکه گاهی تصنعی و غیرقابل قبول به‌نظر می‌رسد. زیرا انگار که نویسندگان نامه‌ها با خود عهد بسته‌اند تا در هر شرایطی دست به‌قلم ببرند و نامه بنویسند، و کسان دیگر نیز همیشه در داستان آماده‌اند تا نامه‌های ایشان را بی‌وقفه بخوانند و احیاناً پاسخ دهند. به‌علاوه این شیوه از روایت داستان مستلزم تکرار زیاد است و نیز نمی‌گذارد که خواننده و نویسنده کاملا به‌هم نزدیك شوند. زیرا نویسنده مجبور است فقط نقش ویراستار را ایفا کند و خود را دربست در اختیار نامه‌نگاری اشخاص داستانش بگذارد، و بدین ترتیب نتواند اشخاص داستانش را تحلیل و بررسی کند. شاید به‌همین دلیل هم «جین‌اوستن» که خود از پیروان «ریچاردسون» (نویسنده‌ای که رمانهایش را به این شیوه می‌نوشت) بود، شیوه روایت داستان به‌طریق نامه را کنار گذاشت و زاویه دید «دانای‌کل» را ــ که شیوۀ انعطاف‌پذیرتری است ــ برای نوشتن داستانهای خود برگزید.

رمان مکاتبه‌ای در قرن هجدهم، یعنی عمدتاً از زمانی که «ساموئل ریچاردسون» رمان «پاملا» را به‌این شیوه نوشت (۱۷۴۰ م.) باب شد و رواج یافت؛ و پس از آن مورد استفادۀ رمان نویسانی قرار گرفت که «رمانهای احساساتی» می‌نوشتند. قبل از رمان ریچاردسون، شیوۀ نامه‌نگاری بیشتر در حکایتها و قصه‌های اخلاقی یا طنزآمیز و برای واقعیتر جلوه‌دادن آنها، یا برای اینکه به‌نحوی نمك سفرنامه‌ها، شایعات

راجع به‌بی‌آبرویی افراد یا نوشته‌های شبه‌تاریخی را زیادتر کند، مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ یا اینکه وسیله‌ای بود برای افشای‌مکنونات قلبی زنان‌عاشق‌پیشه و احساساتی. اما «ریچاردسون» این شیوه را متحول و کامل کرد.

در رمانهای «ریچاردسون» به دو شکل از شیوهٔ روایت داستان به‌طریق نامه استفاده شده است:

۱) در رمان «پاملا» نامه‌ها به‌وسیلهٔ شخصیت اصلی و به‌هنگام رخ‌دادن اتفاقات نوشته می‌شود؛

۲) و در رمان «کلاریسا» (۱۷۴۸ م.) چندنفر با هم مکاتبه می‌کنند.

البته بعدها پیروان «ریچاردسون»، شیوهٔ داستان نویسی او را بسط دادند و شکلهای جدیدتری را برآن افزودند. ازجمله:

۳) شیوه‌ای که تمام داستان و یا رمان به‌وسیلهٔ یک نامه روایت می‌شود.

۴) شیوه‌ای که داستان به‌وسیلهٔ نامه‌هایی که چند نفر به‌دوستان خود می‌نویسند بسط داده می‌شود و اغلب برای اینکه از تکرار جلوگیری شود، جواب نامه‌ها در رمان نمی‌آید.

۵) شیوهٔ استفاده از نامه‌نگاری ضمن وقایع‌نویسی، یا نوشتن یادداشتهای روزانه.

۶) شیوه‌ای که در آن اشخاصی ـ که داستانهای هرکدامشان از اهمیتی یکسان برخوردار است ـ با یکدیگر مکاتبه می‌کنند.

۷) شیوه‌ای که در آن از نامه به‌طور اتفاقی و آن هم در ضمن روایت مستقیم داستان، استفاده می‌شود.

۸) شیوه‌ای که داستان از طریق نامه‌های یک نامه‌

نویس ــ که نامه‌هایش متضمن حقایقی دربارهٔ ماجرا‌ـ های قهرمان داستان است ــ بازگو می‌شود.

از قــرن نوزدهــم تاکنون، نویسندگان استقبال چندانی ازشیوهٔ روایت داستان به‌طریق‌نامه، نکرده‌اند؛ ولی بسیاری از رمان‌نویسان گاه‌گاهی در رمان خود از شیوه نامه‌نگاری نیز استفاده کرده‌اند.

از نمونه‌های دیگر رمانهای مکاتبه‌ای می‌توان از رمانهای «هامفــری کلینکر»[۱۶۹] (۱۷۷۱ م.) نــوشتهٔ «توبیاس جورج اسمالت»[۱۷۰]، «ایولینا»[۱۷۱] (۱۷۷۸ م.) نوشتهٔ «فانی برنی»[۱۷۲] و «روابط خطرناك»[۱۷۳] نــوشتهٔ «پیرشودرلو دولاکلو»[۱۷۴] نام برد.

۲۳) رمان محلی: رمان محلی، رمانی است‌که توجه خاصی به‌ناحیهٔ معینی دارد و سعی می‌کند که با دقت عادات، طرز صحبت، رفتار و رسوم اجتماعی، تاریخ، فرهنگ و معتقدات مردم را از طریق داستان نشان‌دهد. به‌عبارت دیگر نویسندهٔ رمان محلی سعی می‌کند که فکر و ذکر خود را معطوف ناحیهٔ خاصی کند و اشخاصی را که در آن ناحیه زندگی می‌کنند اساس و پایهٔ کار خود قرار دهد، و نشان دهد که آن ناحیهٔ بخصوص چگونه بر زندگی اشخاص تأثیر می‌گذارد. البته منطقه مورد استفاده رمان محلی، ممکن است ترکیبی از روستا و شهرستان یا یکی از این دو باشد. برای اینکه بفهمیم رمانی محلی است یانه، باید ببینیم‌که آیا می‌توان‌حوادث و اشخاص آن رمان را ــ بدون اینکه به‌داستان لطمه‌ای اساســی وارد شود ــ در محیط و شرایط دیــگــری گذاشت یا نه.

اولین نویسنده‌ای که به امکان استفاده از اشخاص محیط خاص و نیز روابط متقابل محیط خاص و شخصیتها پی برد، فردی بود با نام «ماریا اجورث»[۱۷۵] (۱۷۶۷ ـ ۱۸۴۹ م.)؛ که از نمونه رمانهای وی می‌توان از رمان «بلیندا»[۱۷۶] (۱۸۰۱م.) نام برد. در اواخر قرن نوزدهم نویسندگانی (نظیر «برت‌هارت»[۱۷۷]، «مارك تواین»، «جورج واشنگتن کیبل»، «سارا اورن جوئت»[۱۷۸]، «مری ی. ویلکینز فریمن»[۱۷۹]) در امریکای شمالی پیدا شدند که هم و غم خود را صرف تشریح اوضاع طبیعی، بناها، طرز صحبت و لباس‌پوشیدن، اخلاق و رفتار و طرز فکر مردم ناحیه‌ای خاص ـ از طریق داستان ـ کردند و آن‌قدر سفت و سخت در این جهت پیش رفتند که این توجه به‌نواحی خاص، خود تبدیل به نهضتی در عالم نویسندگی شد. البته همهٔ داستانها تقریباً در مکان ومنطقه خاصی اتفاق‌می‌افتند، اما نویسندگان این نهضت ـ اغلب ـ اساساً داستان را به‌خاطر توصیف و تشریح مردم، نحوه زندگی و منطقه خاص آنها می‌نوشتند.

سه‌تن ازبرجسته‌ترین نویسندگان رمانهای محلی «تامس هاردی» (که منطقهٔ «وسیکس» انگلستان را در آثارش‌زنده‌کرد)، «آرنولد بنت»[۱۸۰] (که‌داستان‌بسیاری‌از آثارش به‌خصوص سه رمان پیوسته‌ای که دربارهٔ «پنج شهر»[۱۸۱] نوشته، در منطقه «پاتریز»[۱۸۲] انگلستان اتفاق می‌افتد) و «ویلیام فاکنر» (که در داستانهایش زندگی مردم در جنوب امریکای شمالی را به‌تصویر کشیده است) بودند. از میان دیگر نویسندگان رمانهای محلی می‌توان از «امیلیا پاردوباثان»[۱۸۳]، «گراتسیا دلدا»[۱۸۴]، «ایوآندریچ»[۱۸۵] و «ژان ژونو»[۱۸۶] نام برد.

۲۴) رمان نو: از قرار معلوم این اصطلاح هنگامی در نقد ادبی فرانسه باب شد که «آلن‌روب‌گریه» در سال ۱۹۵۵ میلادی مقالاتی در مجلات آن‌روز دربارهٔ «ماهیت و آیندهٔ رمان» نوشت؛ که البته بعدها این مقالات در کتابی به‌نام «دربارهٔ رمان نو»[۱۸۷] (۱۹۶۳ م.)، یك‌جا جمع‌آوری شد. نهضت رمان نو ـ البته اگر بتوان نام آن را نهضت گذاشت ـ از این نظر که همهٔ سنتها و قراردادهای گذشتهٔ رمان‌نویسی را نفی و طرد می‌کند، جزء نهضتهایی است که سر جنگ با کتابهای گذشته را دارند. «روب‌گریه» نیز به‌عنوان پیامبر این نهضت، بسیاری از رمان‌نویسان قبل از خود را «پیرمردانی بازیگوش» می‌دانست. در «رمان نو» از طرح، عمل داستانی (سلسله حوادث منظم)، شیوه‌های معمول‌روایت داستان، افکار و عقاید، توصیف و تحلیل شخصیتها وغیره چندان خبری نیست. ازنظر معتقدان به‌رمان نو، رمان نو باید دربارهٔ اشیاء وچیزها (Things) باشد، یعنی ترجمان و تجلی دید یك فرد نسبت به موجودات و چیزهای‌ملموس یا به‌عبارت دیگر، نوشته‌ای‌نظام یافته و تحلیلی دربارهٔ اشیاء و موجودات ملموس‌وعینی (Objects) باشد. باوجود اینکه عملا هم بسیاری از رمانهای نو این‌چنین بوده و هستند، ولی شاید بهترین نمونهٔ رمان نو از این نظر، رمان برجسته و عالی «تبدیل»[۱۸۸] (۱۹۵۷ م.) «میشل بوتور» باشد.

البته نظریات معتقدان به رمان نو، دربارهٔ وظیفه، کار و شکل رمان، به‌هیچ‌عنوان نظریات تازه‌ای نیست. مثلا «ژوریس کارل اویسمانس»[۱۸۹] خیلی‌پیش‌از اینها،

به‌بحث دربارهٔ نحوهٔ برخورد رمان با اشیاء و چیزها و اینکه چگونه باید احساسات شخصی را در رمان‌نویسی کنار گذاشت، پرداخته بود. همچنین «کافکا»[۱۹۰] نشان داده بود که شیوه‌های قراردادی رمان در تشریح و توصیف اشخاص، به‌هیچ‌وجه الزامی و ضروری نیست؛ و یا «جیمزجویس» با آثارش آشکارا گفته بود که رمان حتماً نباید «طرح» داشته باشد. علاوه بر اینها «لویی فردینانـد سلین»[۱۹۱] در بسیاری از رمانهای خود، مضمونهایی را دستمایهٔ کارش قرار داده بود که بعدها وجودگرایان (Existentialists) و بانیان آئین پوچی (Absurdism) (و به‌خصوص تئاتر پوچی) را، شیفته و دنباله‌رو خود کرد. و باز نویسندگانی چون «مارسل پروست»، «ویلیام فاکنر»، «ساموئل‌بکت» و «آلبرکامو» با آثارشان نشان داده بودند که می‌توان بسیاری از قراردادها و سنن معمول در رمان‌نویسی را به راحتی کنار گذاشت.

به‌هرحال رمانهای نوی که می‌توان به‌عنوان مثال ذکر کرد از این قرار است: «کلام آخر»[۱۹۲] (۱۹۴۷ م.) و «یزدان»[۱۹۳] (۱۹۴۸ م.) نوشتهٔ «موریس بلانشو»؛ «حسادت» (۱۹۵۷ م.) و «سردرگم»[۱۹۴] (۱۹۵۹ م.) نوشتهٔ «آلن‌روب‌گریه»؛ «وقت گذرانی» (۱۹۵۷ م.) و «مراحل»[۱۹۵] (۱۹۶۰ م.) نوشتهٔ «میشل‌بوتور»؛ «چهرهٔ یک ناشناس»[۱۹۶] (۱۹۴۷ م.) و «صدایشان را می‌شنوید»[۱۹۷] (۱۹۷۲ م.) نوشتهٔ «ناتالی ساروت»[۱۹۸]؛ و بالاخره «گول‌زن»[۱۹۹] (۱۹۴۵ م.)، «علف»[۲۰۰] (۱۹۵۸ م.)، «داستان»[۲۰۱] (۱۹۶۷ م.) و «نبردفارسل»[۲۰۲] (۱۹۶۹ م.) نوشتهٔ «کلودسیمون».

1) Hard Times
2) Yeast
۳) Charles Kingsely روحانی و رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹_۱۸۷۵).
4) Mary Barton
۵) Elizabeth Gaskell رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۰_۱۸۶۵).
6) Middlemarch
۷) George Washington cable نویسندهٔ امریکایی (۱۸۴۴_۱۹۲۵).
۸) Richard Wright داستان‌نویس سیاه‌پوست امریکایی (۱۹۰۸_۱۹۶۰).
۹) Ralph Elison نویسندهٔ سیاهپوست امریکایی (۱۹۱۴_).
10) Muckrakers
۱۱) John Dos Passos نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۶_۱۹۷۰).
۱۲) Erskine Caldwell نویسندهٔ امریکایی (۱۹۰۳_۱۹۸۷).
۱۳) James Thomas Farrell روزنامه‌نگار و رمان‌نویس امریکایی (۱۹۰۴_).
۱۴) Alan Paton نویسندهٔ افریقای جنوبی (۱۹۰۲_).
15) Cry, the Beloved Country
16) The Vicar of Wakefield
۱۷) Oliver Goldsmith شاعر، نمایشنامه ورمان‌نویس‌انگلیسی (۱۷۲۸_۱۷۷۴).
18) Man of Feeling
۱۹) Henry Mackenzie رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۷۴۵_۱۸۳۱).
20) Adventures of caleb Williams
۲۱) William Godwin فیلسوف و رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۵۶_۱۸۳۶).
22) The Murders in the Rue Morgue
۲۳) Arthur Conan Doyle داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۵۹_۱۹۳۰).
24) Sherlock Holmes Stories
25) Holmes
26) Dr. Watson
۲۷) Agatha Christie نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۱_۱۹۷۶).
28) Hercule Poirot
۲۹) Dorothy Sayers نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۳_۱۹۵۷).
30) Lord Peter Wimsey
۳۱) Freeman Wills Crofts نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۷۹_۱۹۵۷).
۳۲) Edgar Wallace نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۷۵_۱۹۳۲).
33) Reeder
۳۴) Georges Simenon نویسندهٔ بلژیکی‌الاصل (۱۹۰۳_).
35) Maigret
36) The Unfortunate Traveller
۳۷) Thomas Nash نویسنده و دراماتیست انگلیسی (۱۵۶۷_۱۶۰۱).
38) Waverly Novels
39) Scarlet Letter
40) Gone With the Wind
۴۱) Margaret Mitchel نویسندهٔ امریکایی (۱۹۰۰_۱۹۴۹).

۴۲) Leo Tolstoi رمان‌نویس بزرگ روسی (۱۸۲۸ـ۱۹۱۰).
43) War and Peace
۴۴) William Makepeace Thackeray رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۱ـ۱۸۶۳).
۴۵) Alexandre Dumas رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۰۲ـ۱۸۷۰).
۴۶) Victor Hugo شاعر و رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۰۲ـ۱۸۸۵).
۴۷) Charles Read دراماتیست و رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۴ـ۱۸۸۴).
۴۸) Hervey Allen نویسندهٔ امریکایی (۱۸۸۹ـ۱۹۴۹).
49) T. H. White
۵۰) Carola Oman نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۷ـ   ).
51) Mary Stuart
۵۲) Georgette Heyer رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۲ـ۱۹۷۴).
۵۳) Èmile Zola رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۴۰ـ۱۹۰۲).
54) Le Roman Expérimental
55) The Great Expectations
56) David Copperfield
57) L'Education Sentimentale
58) Children of Violence
۵۹) Doris Lessing نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۱۹ـ   ).
60) Friday
61) Three Musketeers
۶۲) William James فیلسوف و روانشناس امریکایی (۱۸۴۲ـ۱۹۱۰).
63) Principles of Pscychology
۶۴) Fëdor Dostoevski رمان‌نویس بزرگ روسی (۱۸۲۱ـ۱۸۸۱).
65) La Recherche du Temps Perdu
۶۶) Epictetus فیلسوف رواقی یونان قرن اول میلادی.
۶۷) John Locke فیلسوف انگلیسی (۱۶۳۲ـ۱۷۰۴).
۶۸) Sigmund Freud روانپزشك و روانکاو اتریشی (۱۸۵۶ـ۱۹۳۹).
۶۹) Edouard Dujardin نویسنده و روزنامه‌نگار فرانسوی (۱۸۶۱ـ۱۹۴۹).
70) Leopold Bloom
71) Stephen Daedalus
72) Molly Bloom
73) Mrs Dalloway
74) To the Light house
75) Sound and Fury
76) Troilus and Criseyde
77) Hamlet
۷۸) William Shakespeare نمایشنامه‌نویس، شاعر و دراماتیست انگلیسی (۱۵۶۴ـ۱۶۱۶).
۷۹) George Meredith شاعر و رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۲۸ـ۱۹۰۶).
80) Anna Karenina
۸۱) Joseph Conrad رمان‌نویس لهستانی‌الاصل انگلیسی (۱۸۵۷ـ۱۹۲۴).

82) Pride and Prejudice
83) Arcadia
۸۴) Philip Sidney شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۵۵۴ـ۱۵۸۶).
85) Rosalynde
۸۶) Thomas Lodge شاعر و دراماتیست انگلیسی (۱۵۵۸ـ۱۶۲۵).
87) As You Like It
88) The Mayor of Casterbridge
89) Barren Ground
۹۰) Ellen Glasgow رمان‌نویس امریکایی (۱۸۷۳ـ۱۹۴۵).
91) Time of Man
۹۲) Elizabeth Madox Roberts شاعر ورمان‌نویس‌امریکایی (۱۸۸۱ـ۱۹۴۱).
93) Tobacco Road
94) The Tree of Man
۹۵) Patrick White رمان‌نویس استرالیایی (۱۹۱۲ـ   ).
۹۶) Samuel Beckett نویسنده و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۹۰۶ـ   ).
97) Finnegans Wake
98) Waves
۹۹) Jean-Paul Sartre فیلسوف، نمایشنامه ورمان‌نویس‌فرانسوی (۱۹۰۵ـ۱۹۸۰).
100) La Nausèe
۱۰۱) Maurice Blanchot رمان‌نویس و نقاد فرانسوی (۱۹۰۷ـ   ).
102) Thomas L'obscure
۱۰۳) Albert Camus رمان و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۱۳ـ۱۹۶۰).
104) L'Etranger
۱۰۵) Philip Toynbee رمان‌نویس و روزنامه‌نگار انگلیسی (۱۹۱۶ـ   ).
106) Tea with Mrs Goodman
107) La Jalousie
۱۰۸) Michel Butor رمان و مقاله‌نویس فرانسوی (۱۹۲۶ـ   ).
109) L'Emploi du Temps
۱۱۰) Rayner Heppenstall شاعر، منتقد و رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۱۱ـ   ).
111) Connecting Door
112) The shearers
113) Christine Brook - Rose
114) Out
115) Such
116) Between
۱۱۷) claude Simon نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۱۳ـ   ).
118) La Route de Flandres
119) Notre-Dame de Paris
120) Madame Bovary
121) The Sorrows of Young Werther
122) Les Misèrables
۱۲۳) Herbert George Wells رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۶۶ـ۱۹۴۶).

۱۲۴) George Bernard Shaw نمایشنامه و رمان‌نویس و نقاد ایرلندی (۱۸۵۶ـ۱۹۵۰).
۱۲۵) Hilaire Belloc نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۷۰ـ۱۹۵۳).
۱۲۶) Gilberth Keith Chesterton روزنامه‌نگار و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۷۴ـ۱۹۳۶).
۱۲۷) John Galsworthy رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۶۷ـ۱۹۳۳).
۱۲۸) Bertolt Brecht شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸ـ۱۹۵۶).
129) Love On the Dole
۱۳۰) Walter Greenwood نمایشنامه ورمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳ـ۱۹۷۴).
۱۳۱) Maksim Gorki نویسندهٔ روسی (۱۸۶۸ـ۱۹۳۶).
132) Lord of the Flies
۱۳۳) William Golding نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۱۱ـ   ).
134) Alton Locke
135) Animal Farm
۱۳۶) George Orwell رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳ـ۱۹۵۰).
137) Point Counter-Point
۱۳۸) Aldous Huxley رمان‌نویس و نقاد انگلیسی (۱۸۹۴ـ۱۹۶۳).
۱۳۹) David Herbert Lawrence رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۵ـ۱۹۳۰).
۱۴۰) Oswald Mosley زیست‌شناس انگلیسی (۱۸۴۴ـ۱۸۹۱).
۱۴۱) Middleton Murry نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۸۶ـ۱۹۵۷).
142) The castle of otranto
۱۴۳) Horace Walpole نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۱۷ـ۱۷۹۷).
۱۴۴) Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann نویسنده، موسیقیدان و نقاش آلمانی (۱۷۷۶ـ۱۸۲۲).
145) Bleak House
146) Havisham
147) Long sword
148) Thomas Leland
149) The Old English Baron
۱۵۰) Clara Reeve رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۲۹ـ۱۸۰۷).
151) Mysteries of Udolpho
۱۵۲) Ann Radcliffe رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۶۴ـ۱۸۲۳).
153) Fatal Revenge
۱۵۴) Charles Robert Maturin رمان‌نویس و دراماتیست ایرلندی (۱۷۸۰ـ۱۸۲۴).
155) Frankenstein
۱۵۶) Marry Shelley رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۹۷ـ۱۸۵۱).
157) Dracula
۱۵۸) Bram Stoker نویسندهٔ انگلیسی ایرلندی‌الاصل (۱۸۴۷ـ۱۹۱۲).
159) An American Tragedy

۱۶۰) Theodor Dreiser نویسندهٔ امریکایی (۱۸۷۱ـ۱۹۴۵).
161) In Cold Blood
۱۶۲) Truman Capote نویسندهٔ امریکایی (۱۹۲۴ـ).
163) The Quiet American
۱۶۴) Graham Greene رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۹۰۴ـ).
165) In the Shoes of Fisherman
۱۶۶) Morris West رمان‌نویس استرالیایی (۱۹۱۶ـ).
167) In a Free state
۱۶۸) V. S. Naipaul نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۳۳ـ).
169) Humphry clinker
۱۷۰) Tobias George Smollett رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۲۱ـ۱۷۷۱).
171) Evelina
۱۷۲) Fanny Burney رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۵۲ـ۱۸۴۰).
173) Le Liaisons Dangereuses
۱۷۴) Pierre Choderlos de Laclos نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۴۱ـ۱۸۰۳).
۱۷۵) Maria Edgeworth رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۶۷ـ۱۸۴۹).
176) Belinda
۱۷۷) Bret Harte نویسندهٔ امریکایی (۱۸۳۶ـ۱۹۰۲).
۱۷۸) Sara Orne Jewett نویسندهٔ امریکایی (۱۸۴۹ـ۱۹۰۹).
۱۷۹) Mary E. Wilkins Freeman نویسندهٔ امریکایی (۱۸۵۲ـ۱۹۳۰).
۱۸۰) Arnold Bennet رمان‌نویس ودراماتیست انگلیسی (۱۸۹۷ـ۱۹۳۱).
181) Five Towns
182) Potteries
۱۸۳) Emillia Pardo Bazan نویسندهٔ اسپانیولی (۱۸۵۲ـ۱۹۲۱).
۱۸۴) Grazia Deledda نویسندهٔ ایتالیایی (۱۸۷۱ـ۱۹۳۶).
۱۸۵) Ivo Andric نویسندهٔ یوگوسلاویایی (۱۸۹۲ـ۱۹۷۵).
۱۸۶) Jean Giono نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۹۵ـ۱۹۷۰).
187) Pour Un Nauveau Roman
188) La Modification
۱۸۹) Joris karl Huymans رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۴۸ـ۱۹۰۷).
۱۹۰) Franz Kafka شاعر و نویسندهٔ اتریشی (۱۸۸۳ـ۱۹۲۴).
۱۹۱) Louis-Ferdinand Cèline رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۹۴ـ۱۹۶۱).
192) Le Dernier Mot
193) Le Très-Haut
194) Dans Le Labyrinthe
195) Degrès
196) Portrait d'un Inconnu
197) Vous Les Entendez
۱۹۸) Nathalie Sarraute نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۰۲ـ).
199) Le Tricheur
200) L'Herbe
201) Histoire
202) La Bataille De Pharsale

□ رمان امروز

مالکام برادبری

رمان کم و بیش شکل نوینی از ادبیات است که ما اغـلب نقطـهٔ شروع آن را مقـارن بـا «دن‌کیشوت» «سروانتس» (۱۶۰۵ ـ ۱۵) می‌گیریم، و در هیچیك از فرهنگهای گذشتهٔ جهان نیز به‌آن برنمی‌خوریم. قدمت «روایت» به‌قدمت زمان می‌رسد؛ و حتـی روایت کتبی نیز تاریخی بس دراز دارد. اما رمان شکل خاصی از روایت است، که همان ابداع داستانی بلند و منثور است با تکیه برواقعگرایی؛ و حاصل تجربیات و تخیل دست اول فرد است که ضمناً جنبهٔ عام و جهانی ندارد. در فرهنگ خود ما (منظور فرهنگ نویسنده است. م)، رمان شکل عمدهٔ ادبی در ۲۵۰ سال گذشته بوده است و این موضوع هنوز هم به‌قوت خود باقی است. در قرن هجدهم، رمان مدافع و حامی زنان خانه‌دار و مستخدمان باسواد بود و در قـرن نوزدهم مـواد خواندنی بـرای خانواده‌ها تهیه می‌کرد. در قرن حاضر، یعنی قرن بیستم نیز ساعات فراغت و ساعات مسافرتهای طولانی با قطار

و سفر با هواپیما را پر کرده است؛ و علی‌رغم یافتن رقبای پرمدعایی چون سینما و تلویزیون هنوز هم خوانده می‌شود و هنوز هم جاذبه‌دارد. در فرهنگ ما تعداد قابل توجهی رمان نوشته و منتشر شده است و بعد خریده شده یا به‌امانت گرفته شده؛ و امید است که هر سال همچنان خوانده‌شود. رمان سلیقه‌های‌گوناگون ومتفاوت خوانندگانش را، با درجات مختلفی‌که ازنظر جدی‌بودن دارند، برآورده است. اگر از ما بپرسند که چرا اوقاتمان را صرف خواندن اوراقی که پر از دروغ است می‌کنیم و یا اینکه چرا باید تحت تأثیر تجزیه و تحلیلهایی که از مردم، جامعه و زندگی می‌شود قرار بگیریم ــ با علم به‌اینکه اینها را افرادی نوشته‌اند که به‌طور حرفه‌ای و علمی جهت تجزیه و تحلیل این‌گونه مسائل تربیت نشده‌اند ــ شاید نتوانیم پاسخ‌دهیم. رمان با ترکیب تخیل و واقعگرایی، مدت مدیدی است که ما را به‌دلایل مختلف مجذوب خود کرده است. گاهی تنها به‌خاطر اینکه روایت ساده‌ای است، وگاهی به‌دلیل اینکه تفسیر پیچیده‌ای از تجربیات است. گاهی هم تنها به این دلیل که شگردی هنری است. و هنوز هم علی‌رغم رشد تخصصها و مهارتها در زمینهٔ علوم انسانی، با وجود اینکه اشکال نوینی از هنر ظهور کرده است، نشانه‌های اندکی در دست است که رمان از انجام چنین کارهایی باز ایستاده است. به‌بیان دیگر، این نوع نوشتن تجربی و دست اول هنوز قدرت خود را حفظ کرده است. البته رمانی‌که ما امروزمی‌شناسیم با رمانی که در قرن هجدهم و یا حتی در قرن نوزدهم بوده، کاملا متفاوت است. زیرا در نهایت رمان همان آمیزهٔ تجربیات است و چون جامعه، عقاید و تجربیات تغییر

کرده است و محتوای ذهنی بشر با آنچه در گذشته بوده، متفاوت است، بنابراین رمان نیز تغییرکرده است. البته توالی حفظ شده و این شکل آزاد و فراگیر، نوعی از تداوم بنیادی را همواره داشته است. گاهی گفته می‌شود که رمان مرده است، ولی مطمئناً چنین نیست. رمان شکل قابل انعطاف و متغیری دارد، و شاید همین نکته باعث شده تا بقایش تضمین شود و توانش را برای تشریح و کاوش جامعه انسانی و ساختن آن، یعنی کاری که همیشه می‌کرده، حفظ کند.

جایگاه کنونی رمان

وقتی رمان زاده شد، از برخی جنبه‌ها همین رمان بود؛ یعنی محصول فرهنگی محیط جدیدی بود و دوچیز بنیادی یعنی وسیله‌ای جدید و مخاطبان جدیدی را بوجود آورد. وسیله همان کتابهای آماده و چاپ شدهٔ تجارتی بود، که بعداً روی کاغذهای ارزان‌قیمت و کتابهای کوچك و جیبی چاپ شد و سواد عموم مردم را بالا برد؛ و مخاطبان آن طبقهٔ روبه‌رشد کاسبکار شهری بود که ذائقه و ارزشهای تازه‌ای داشت. رمان نحوهٔ تازه‌ای از نگرش به‌زندگی را همراه آورد و به دنبالش موجب بسط هنر چه از نظرفنی و چه ازلحاظ اجتماعی، شد. و بعد شکل داستانی و روایی مردم‌پسندی شد، و کارش پرداختن به‌تجربیات نسبتاً آشنایی شد که با زبانی نسبتاً صمیمانه نوشته می‌شد. بنابراین رمان به‌قول‌یکی از منتقدان، نوعی «حماسهٔ شهرنشینها» بود. و از آن پس تا به‌امروز، رمان خواسته تا حداکثر بهره را از افسون و جاذبهٔ بنیادی‌ای که نقل داستان دارد

ببرد؛ مخاطبان بسیار زیادی راجذب‌کند؛ از اسطوره‌های مردم‌پسند استفاده کند و بالاخره بـا تجربیات نسبتاً آشنا و عادی مواجه شود. همچنین سعی کرده تا پا به‌پای تمایلات جدید و طبقات روبه‌رشد، پیش برود و خود را با شیوه‌های نوین چاپ و انتشار هماهنگ سازد. رمان با رشد خود بیش‌ازاشکال دیگر هنری، به‌مرز ادبیات و مادون ادبیات نزدیك شده است؛ و اخیراً به‌سمت نوعی داستانگویی ساده، روزنامه‌نگاری، بحث و جدل و نوشته های ارشادی و اخلاقی کشانده شده است. البته درضمن جدیتر و پیچیده‌تر هم شده است و خودش را به‌عنوان قابـل انعطافترین و شایسته‌ترین قالب هنـری تثبیت کرده است.

اکنون بار دیگر، انقلابی نـو در وسایل ارتباط جمعی و مخاطبان رخ داده است، و دوبـاره صنعت و فنون همگام با تغییرات اجتماعی پیش می‌رود. البته اکنـون تغییرات صنعتی از صنعت چـاپ دور شده و متوجه وسایل ارتباط جمعی الکترونیکی همچون رادیو، سینما و تلویزیون شده است؛ که‌البته تقاضاهای‌تجارتی فراوان هم باعث شده تا حداکثر بهره از آنها بـرده شود. تغییرات اجتماعی عبارت از همان رشد جامعـهٔ انبوه و یکپارچه است. جامعه‌ای که لایه‌های طبقاتی‌اش بسیار کمتر است و انبـوه‌تر و یکـدست‌تر شده است. چنین جامعه‌ای تمایل دارد که اخبار و فرهنگش را به طور انفعالی، از مرکزی مشترك دریافت کند؛ و به‌همین دلیل هم وسایل ارتباط جمعی تا این‌حد مهم هستند (و درواقع هم به‌همین دلیل یکی از آن عوامل و نیروهایی هستند که تجربیات ما را یکدست‌تر وشبیه‌هم می‌کنند). این وسایل مطمئناً تا حدودی رمان را از آن جـایگاه

یکه‌تاز بودن میدان فرهنگ، بیرون رانده‌اند. زیرا آنها داستان را مؤثرتر ــ زیرا داستان از طریق تصویر سریعتر منتقل می‌شود تا از طریق لغات ــ و مستقیمتر و با توضیحات و حواشی کمتری، روایت می‌کنند. آنها همچنین از برخی از شیوه‌های مستندگویی رمان نیز استفاده می‌کنند. مثلا راجع به بخشهای دیگر جامعه با ما سخن می‌گویند؛ یا اینکه چه‌چیز جامعه را به‌کار وامی‌دارد؛ و یا اینکه ما دربارهٔ مردم چه‌می‌دانیم؛ و یا محیط زندگیمان در چشم دیگران چگونه به‌نظر می‌آید و همچنین چه مسائلی در زندگی ما تأثیر می‌گذارد. ظهور و رشد روزنامه‌های پرتیراژ در اواخر قرن‌گذشته نیز بر رمان تأثیر گذاشته است. اما در این مورد می‌توان به‌وضوح عکس‌العمل رمان را دربرابر آن دید. رمان در برابر روزنامه همان عکس‌العملی را نشان داده که نقاشی در برابر عکاسی. یعنی چیزهایی را از آن قرض گرفته و دربرابر فنون جدید واکنش مناسب نشان داده، و بدین‌ترتیب رشد کرده و انواع جدیدتری از خود را بوجود آورده است. به‌نظر می‌رسد که این مسئله مجدداً در ادبیات داستانی درحال اتفاق افتادن است. داستان درحال وام‌گرفتن کیفیت سریع بصری وسایل ارتباط جمعی و همچنین‌دورشدن ازآن است. در یك کلام، رمان از انجام کار و وظایف خود دست‌نکشیده است. زیرا در نهایت، رمان هنوز برخی از مزایای خود را دربرابر رادیو، تلویزیون و سینما حفظ کرده است. کتابها شکل مناسبی دارندکه مخصوص به‌خودشان‌است. آنها را می‌توان به‌راحتی حمل کرد و انبار کرد؛ و در صورت نیاز به‌تحقیق بیشتر، به‌سهولت به‌آنها مراجعه کرد. کتابها را خوانندگان هروقت میل داشتند و با

سرعت دلخواه، و در مکانی که خود انتخاب می‌کنند، می‌توانند بخوانند. از نظر نویسندگان، رمان به لحاظ شکل داستانی و روایی بیشتر از هرشکل دیگری، تحت اختیار نویسنده است. رمان بیشتر از هرقالب دیگری فردی و شخصی است، و دست نویسنده چه به‌لحاظ هنری و چه به‌لحاظ ویژگیهای خاص ذهنی او، در این قالب از هنر بیشتر باز است. نوشته دقیقتر از هر وسیله‌ای است، و وسایل واسطه و میانجی مهم آنقدر که برروی متن نمایشنامهٔ تلویزیونی و یا فیلمنامه تأثیر می‌گذارد، بر روی رمان یا نوشته تأثیر ندارد. به‌بیان دیگر هنگام ارائه و القاء رمان به خواننده، میزان دخالت عوامل دیگر بسیار کمتر است.

رمان همچنین در برابر مخاطبان‌جدید پس‌از جنگ جهانی خود نیز واکنش نشان داده و تغییر کرده است. رمان‌معاصر کمتر ازگذشته به‌سه‌دستهٔ رمان روشنفکران، رمان مردم تحصیلکرده و رمان عوام تقسیم می‌شود. رمان امروز احتیاجات سلیقه‌ها و سبکهای جدید را براورده می‌سازد. گرچه رمان مطمئناً تا حدودی طبقهٔ متوسط و کتابخوان قدیم خود را از دست داده است، و کتاب از آن جایگاه والای خود تا حدودی فرود آمده است. در اوایل قرن حاضر، هر رمان‌نویس به شهرت و موفقیتی عظیم دست می‌یافت و برجایگاه والایی تکیه می‌زد. بحث دربارهٔ رمان نیز جای نسبتاً زیادی را در صفحات روزنامه‌ها و مجلات اشغال می‌کرد؛ و چهره‌های مشهوری چون «آرنولدبنت» می‌توانستند با ذکر نامی از نویسنده‌ای در روزنامه‌ای، شهرت او را تضمین کنند. رمان‌نویس امروز مطمئناً دیگر آن قدرت و نفوذ قابل توجه گذشته، و آن حس و شعور را جهت شکل‌دادن

به‌فرهنگ جامعه و ذوق و سلیقه خوانندگان خود، آن‌چنان که «لارنس استرن»، «چارلزدیکنز»، «آنتونی ترولوپ»[1] و «آرنولد بنت» درك و احساس می‌کردند، ندارد. این مزایای رمان‌نویسان، زمانی در اوایل قرن حاضر کم‌کم ازبین رفت، که اختلاف و فاصله بین رمان‌نویسان «جدی‌ومتعهد» و رمان‌نویسان «عوام‌پسند» عمیقتر شد. البته‌امروزه رمان‌نویسان عوام‌پسند فضای بازار تجارت را تنگتر از گذشته می‌یابند. گرچه هنوز آثار پرفروش بازاری و تجارتی نیز قابل توجه است. مثلا آثار رمان‌نویسانی چون «یان فلمینگ»[2] نه‌تنها فروش عجیبی دارند، بلکه خوانندگان‌نیز به‌شدت به‌آنها علاقه‌مندند. امروزه هنوز احتمالا طبقهٔ متوسط رمان می‌خوانند. به‌علاوه، ظهور و گسترش کتابهای جلد مقوایی نیز موجب تغییر بازار کتاب به‌نفع رمان شده است. کتابهای جلدمقوایی، رمان را در دسترس خوانندگان بیشتر و به‌خصوص جوانان قرار داده است. طولانیتر شدن مدت تحصیلات افراد جامعه ـ که درواقع بخشی از آن صرف خواندن چند رمان و یا یك‌رمان می‌شود ـ نیز به رمان‌نویسان متعهد و جدی کمك کرده است. زیرا تعداد مخاطبان باریك‌بین و عمیق رمان افزایش یافته است. گرچه علاوه براین در مجموع، علاقهٔ ایشان به‌ادبیات نیز بیشتر شده است.

با این وجود وضع زندگی رمان‌نویس امروز، زیاد مانند گذشته اشتیاق برانگیز نیست. مثلا در مقایسه با «والتراسکات» و «جورج الیوت»، رمان‌نویس امروز احتمالا سود چندانی از کارش نمی‌برد و آنقدر هم جدی گرفته نمی‌شود. بنابراین رمان‌نویس امروز به‌احتمال قوی، از محدودیتهای کنونی و همچنین مزایای شکل‌کار

خود به عنوان وسیلهٔ بیانی و وسیله‌ای برای تأثیرگذاری و موفقیت، آگاه است. وضع زندگی رمان‌نویس امروز لااقل در انگلستان، متزلزل است. بنابراین تعجبی ندارد که رمان‌نویس این دیار علاوه بر رمان، نمایشنامهٔ تلویزیونی، فیلمنامه و نمایشنامه هم بنویسد و گاهی نیز شعر بسراید. باری. حقیقت آن است که عصر کنونی، لااقل در انگلستان، جزء اعصار کبیر رمان نیست. گرچه به‌نظر می‌رسد وضعیت رمان در فرانسه و یا ایالات متحده چیز دیگری باشد. در هرصورت، تعداد رمانهایی‌که هرساله منتشر می‌شود، روزبه‌روز افزایش می‌یابد و رمان‌نویسان مهم و پرقدرت هنوز هم دائماً در صحنهٔ اجتماع ظهور می‌کنند. همچنین درمجموع، سطح رقابت در زمینهٔ رمان‌نویسی بسیار بالا رفته است، و آثار رمان‌نویسان هنوز هم خوانندگان‌بی‌شماری دارد.

و اما وضعیت کنونی رمان. در سال ۱۹۶۸ میلادی، در مجموع ۳۱۴۲۰ کتاب در انگلستان چاپ شده است؛ که از این تعداد ۲۰۹۴ تا ازآنها رمان بوده‌است. اغلب این رمانها که البته همهٔ آنها را هم‌رمان‌نویسان‌انگلیسی ننوشته‌اند، یك جلدی و یا جلدی ضخیم منتشر شده‌اند، و هرکدام تقریباً ۷۵۰۰۰ لغت داشته‌اند. علاوه براین، بسیاری از رمانهایی که قبلا منتشر شده بودند، پس از یك یا دو سال وقفه، مجدداً تجدید چاپ‌شده‌اند. همچنین بسیاری از رمانهای گذشته نیز، که جزء آثار کلاسیك به‌شمار می‌آیند، با جلدهای ضخیم و یا مقوایی دوباره منتشر شده‌اند. البته اشکال چاپ و نیز طول رمانها همیشه قراردادی و مشخص نبوده‌اند. در گذشته اغلب، طول رمانها بسیار بیشتر از این بوده است و معمولا یا در سه جلد و با قیمت گزاف منتشر می‌شد، و یا اینکه

دنباله‌دار و به‌شکل جزوه چاپ می‌شد. مثلا یکی از آثار مشهور قرن هجدهم، یعنی رمان «زندگـی و عقایـد تریسترام‌شندی» «لارنس استرن»، در ۹ جلد نازك در بین سالهای ۱۷۶۰ و ۱۷۶۹ منتشر شد، و ماجـرای داستان هنگامی به‌سرانجام و نتیجه رسید که نویسنده از دنیا رفت. صد سال بعـد، «چارلزدیکنز» بسیاری از رمانهایش را به‌صورت جزوات دنباله‌داری که هرکدام از آنها به ۳۲ صفحه می‌رسید، چاپ‌کرد؛ وبعد هررمان را یکجا در کتابی مجزا گردآورد. هـرکدام از ایـن نویسندگان مطابق عکس‌العمل احساسی‌خوانندگانشان، می‌توانستند مسیر داستان را تغییر دهند. رمان جدید علاوه براینکه کوتاهتر و کاملتر است، در مقایسه بـا قطع و شکل کتابهایی که در گـذشته منتشر می‌شدند، نسبتاً ارزانتر است؛ و از طریـق کتابخانه‌هایی کـه عضویت در آنها مجانی است، بیشتر در دسترس مردم قرار می‌گیرد (درصورتی‌که درقرن‌نوزدهم کتابخانه‌های سیار، مبلغی به‌عنوان دستمزد می‌گرفتند).

در بین رمانهای سال پیش (سال ۱۹۶۸ میلادی)، همه‌نوع رمان و در هرسطحی می‌توان یافت. بسیاری از آنها متعلق به یکی از بخشهای فرعی رمان هستند. به عنوان‌مثال می‌توان‌رمانهای عاشقانهٔ پرماجرا (Romance)، یا رمانهای عشقی برای مخاطبان مختلف، داستانهای جنایی و پلیسی، رمانهای علمی، رمانهای تاریخی و آثار نیمه‌قبیح را ذکر کرد. اما تنها بخشی از این آثار، که البته شامل حال انواع بالا نیز مـی‌شوند، تـلاش کرده‌اند که‌چیزی بیش ازاحتیاجات‌معمولی مخاطبانشان را برآورده سازند؛ و فقط همین بخش از رمانها کم و بیش سعی داشته‌اند که به کاوشی عمیق در ماهیت و

درك تجربیات انسانی، منطق اخلاقـی و پیچیدگیهای نوع زندگیی که برای بررسی انتخاب کرده‌اند، دست زنند؛ و یا تلاش کرده‌اند تا به تار و پـود ژرفتری از اجتماع و پیچیدگیهای جامعه، و یاساختمان‌دقیقتری از شکل رمان دست‌یابند. و همینها هم توان بالقوه‌ای برای ماندن‌دارند؛ و معمولا نقادان روزنامه‌ها و هفته نامه‌های وزین و مهم نیز هنگامی که در هرهفته با انبـوه ده، بیست رمان روبرو می‌شوند و می‌خواهند چهار پنـج رمان بدردبخور را برای بررسی انتخاب کنند، به‌دنبال دستچین‌کردن همین رمانها هستند. بنابراین در هرسال شاید بیشتر از پانصد رمان از میان مجموع رمانها، آن‌چنان که باید، بررسی نشوند؛ که البته از میان اینها هم در مرحلهٔ بعد تنها اندکی انتخاب می‌شوند تا دقیقتر مطالعه شوند. و تازه تعداد رمانهایی که منتقدان بـه هنگام بررسی سالانـهٔ ادبیات داستانی و یـا بـررسی رمانهای نو دهۀ ۱۹۶۰، ذکری از آنها به‌میان‌می‌آورند، از این تعداد هم کمتر است. بررسی‌کنندگان نشریات، واسطه‌های بسیار مهمی برای تعیین سرنوشت رمـان هستند؛ و شك نیست که به‌ناچار ایشان از خطا مصون نیستند. زیرا تعیین مرز بین «قابلیت» و «شاهکاربودن» بسیار دشوار است. چـرا کـه ایشان از یك‌سو بایـد به‌سرعت کار کنند و از طرف دیگـر رمانهای بسیاری هست که باید بررسی شود. البته دادگاه دیگری‌نیز برای تجدید نظر در رأی صادره وجود داردکه قضات‌آن همانا خوانندگان هستند. رمانهای بسیاری بوده‌اند که در بین انجمنهای‌خاص و یاگروهها ودستجات‌مشخص ــ از گروههای کوچك مثل دوستان نویسنده گرفته تا جامعهٔ خاصی از روشنفکران، نسل، طبقه و یا قشر خاصی از

جامعه ــ مشهور شده‌اند. مثلا رمان Lord of the Rings نوشتهٔ «تالکین»[۳]، ابتدا در بین خوانندگان جوان خود به‌شهرت رسید و درنتیجه به‌سوی نقادان برگشت و آنان ناگزیر آن را به‌طور خاص بررسی کردند.

چنانکه دیدیم رمان برای دستچین و مشهور شدن، باید مسیر طولانیی را طی کند و این روند از برخی جهات، تا حدود زیادی به‌شانس بستگی دارد. ازیك نظر این مسئله جزو پدیده‌های فرهنگی جامعه است و نیاز به بررسی جامعه‌شناسانه دارد. اغلب، رمانی بین گروهی خاص و در زمانی معین گل می‌کند، و تبلور و تجسم راه و روشی متداول، سلیقه‌ای خاص و یا طرز رفتاری مشخص می‌شود. هیجان عمومیی که در اثر انتشار کتاب «مرد جوان خشمگین»[۴] در ده سال گذشته پیش آمد، گواه مشخصی براین‌مدعاست. اما رمانها علاوه برتجسم راه و روشی خاص، تا حدود زیادی معنی و مفهوم سلیقه و یا رفتار خاص اجتماعی را آشکار می‌سازند. رمانها محتوای خودشان را برای ما تشریح می‌کنند و آنها را می‌توان عمیقتر تجزیه و تحلیل کرد. این جنبه از رمان نه‌تنها در ادبیات داستانی کنونی، بلکه در ادبیات داستانی گذشته هم حائز اهمیت بوده است. البته این مسئله تنها در مورد رمانی‌صادق است‌که دست به‌کاوشی ناب زده باشد، وجالب بودن‌آن فراتر از صرفاً جاذبهٔ اجتماعی آن باشد. به‌بیان دقیقتر، رمانی که از نظر نقد ادبی نیز مهم و ارزشمند باشد. البته نقد ادبی همیشه از منشأ اجتماعی و فرهنگی رمان مطلع بوده و از آن سود برده است. چه، پاسخ مثبت مردم به‌برخی از رمان‌نویسان همواره نشانهٔ مهمی است از سلیقه، تمایلات و نیز مشغلهٔ فرهنگی جامعه. زیرا رمان‌نویسان

توان آن را دارند که جزئیات مسائل جامعه را که مورد علاقهٔ خاص مردم آن جامعه است، به‌روشنی نشان دهند. رمان‌نویسان معمولا اسطوره‌هایی را که زیاد مورد علاقهٔ جامعه هستند واگو می‌کنند. مثل اسطورهٔ ستایش‌برانگیز موفقیت، که در اثر «جان‌برین»[۵] به‌نام «اتاق فوقانی»[۶]، تجسم یافت؛ و یا از لحن زبانی و یا خلق و خویی خاص در اثرشان استفاده می‌کنند؛ و این مورد اخیر دلیل اساسی بخشی از موفقیت «همینگوی» است. همچنین ممکن است ایشان در اثر خود به‌بخشهایی از جامعه بپردازند که قبلا فراموش شده است، مثل اثر «شنبه‌شب و یکشنبه صبح»[۷] «آلن سیلیتو»[۸]؛ و یا مثل «بیگانهٔ» «کامو»، تصویری از نگرش مردی به‌خود را ارائه دهند. علاوه براین ممکن است آنها سعی‌کنند نوعی انسجام مشترك به مخاطبان تازهٔ خود و یا فرهنگ‌گروه جدیدی از جامعه بدهند؛ مثل همان تأثیری که رمان The Catcher in the Rye «سالینجر»[۹] روی مخاطبان‌جوان خود گذاشت. همهٔ این کارها جزء آثار مهم و پرمفهوم رمان است.

وضعیت رمان در انگلستان پس از جنگ، از جهت انقلاب در شکل، چندان تعریفی نداشته است. اما رمان در انگستان رهبری کنکاشی نسبتاً جدی در نحوهٔ زندگی مردم را برعهده داشته است. برخی از رمان‌نویسان مانند «لارنس درل»[۱۰]، «آیریس مرداك»[۱۱]، «ساموئل بکت» شیوهٔ بسیار تجربیی را در رمان‌نویسی پیش گرفته‌اند؛ و کسان دیگری همچون «کینگزلی‌امیس»[۱۲]، «جان‌وین»[۱۳]، «آلن سیلیتو» و «انگس‌ویلسون»[۱۴]، بیشتر هم و غم خود را صرف کاوش درشیوه‌های جدیدتجربیات اجتماعی و نحوهٔ نگرش تازه به‌وضعیت کنونی جامعه

کرده‌اند. «آیریس مرداك» یکبار گفته بود که درواقع دو نوع رمان داریم: **رمان بلورین و شفاف**، که بیشتر متوجه خالص‌کردن «طرح» و نقشهٔ دقیق ریختن برای طرح رمان است؛ و **رمان روزنامه‌ای**، که با حوادث تصادفی زندگی سروکار دارد و سعی دارد واکنشی حسی در برابر واقعیت دست اول و مستقیم نشان دهد. و بعد توضیح داده بود که دو عنصر مورد احتیاج رمان است: یکی «حس اسطوره» و دیگری «احساس واقعیت». در رمان معاصر یعنی رمان زمان ما، خواننده بیشتر مجذوب آن احساس واقعی بودن می‌شود. زیرا رمان کنونی واقعیات و تجربیات اطرافش را برایش توضیح می‌دهد و در چارچوب دنیای پیرامونش تعلیماتی را به‌او می‌دهد. اما همهٔ رمانها، حتی آنهایی که باجزئیات بیشتر و مفصلتر نوشته می‌شوند، نوعی ساختمان آگاهانه و دقیق دارند؛ یعنی‌شگردهای هنری در آنها به‌کار رفته است؛ و اگرمی‌بینیم‌که رمان‌کنونی‌انگلستان برعنصر واقعیت بیش از تخیل بها مـی‌دهد، احتمالا دو دلیل دارد: اول آنکه پس از جنگ، دنیای‌ما تغییرات زیادی کرده است و ما مجبوریم به‌دنبال راههای جدیدی برای مشاهده و درك جهان باشیم؛ و دوم آنکه ما وارث بلافصل تجربیات عظیمی در عرصهٔ رمان‌نویسی معاصر هستیم. تجربیاتی که حاصل کار نویسندگان اوایل این قرن چون «هنری‌جیمز»، «جیمزجویس» و دیگران است، و آنقدر وسیع و بنیادی است که نویسندگان امروز احساس می‌کنند که دیگر نمی‌توانند جلوتر بروند. مع‌هذا هرروز که می‌گذرد نشانه‌های بیشتری از حرکت رمان به‌سوی دورهٔ جدیدی از تغییرات صوری و شکلی در انگلستان دیده می‌شود؛ که البته چنین حرکتی قبلا در

فرانسه و امریکای شمالی آغاز شده است. گرچه این تجربیات همانند تجربیات نویسندگان نوگرای اوایل قرن نیست و بنابراین چندان قابل ذکر نیست. اما تجربیات آنها روشی است جهت درك عمیقتر ماهیت تجربیات کنونی؛ چه از این‌نظر که ایشان این تجربیات را مفصلتر و با جزئیات بیشتری تشریح می‌کنند، و هم اینکه سعی دارند به‌ساختمان داستانی متناسب با این تجربیات دست یابند.

نقد رمان

«آیریس‌مرداك» می‌گوید: «رمان الزاماً باید دو کار را انجام دهد: یکی اینکه به‌کشف و شناخت جهان خارج از خود نائل آید و دیگر به اکتشافی در خود دست زند؛ یعنی به کشف زبان، ساختمان و شکلش بپردازد». و اگر قرار باشد که ما به‌عنوان خواننده، پی به‌ماهیت رمان ببریم، باید قادر باشیم که هم در واقعیت رمانی خاص غرق شویم، و هم اینکه از آن دور شده، زیر و بم شکل اثری‌را خوب بررسی‌کنیم ومایه‌ها و پیچیدگیهایش را نیك بنگریم. علاوه براین، باید خود به‌تنهایی قادر باشیم تا قوت و قدرت تجربیات اثری خاص را ستایش کنیم و همچنین هنرش را ببینیم. و نیز برای اینکه قادر باشیم آن را بهتر بررسی کنیم، باید بتوانیم هنر آن را با هنر دیگر رمانها مقایسه کنیم. کار نقدادبی پرداختن به‌سئوالاتی است که با هردو نگرش سروکار دارد؛ یعنی از یك طرف می‌خواهد سئوالاتی مشخص راجع به‌اثری خاص ــ مثل این شعر، این نمایشنامه و این رمان ــ که مورد علاقهٔ ماست، بکند تا بدین ترتیب بتواند آن را

به‌عنوان تجربه‌ای مجزا و منحصر به‌فرد شناخته وستایش کند؛ و از طرف دیگر چندقدمی عقب بیاید و آن را با دیگر آثار مقایسه کند. یعنی سئوالاتی عمومی و کلی راجع به چند و چون شکل اثر، تاریخ آن و سنتی که پشت‌سر دارد و همچنین معنی اجتماعی و اهمیت آن بکند. کار عمده نقد ـ که نوعی عکس‌العمل ذهنی در برابر کتابی خاص است ـ هنگامی آن‌چنان که باید، رشد و بسط می‌یابد که آثار را بایکدیگر مقایسه کند و به‌هم ربط دهد؛ و این بدان معنی است که به درك کلی از صفات و ویژگیهای شکل این قالب هنری‌ای که نویسنده به‌عنوان وسیله‌ای بیانی از آن استفاده می‌کند، دست یابد. از نظر هرنویسنده، نوشتن رمان کاری است تا حدودی فردی، و یا درواقع نوعی کوشش است جهت نظم‌دادن به‌تجربیات و بینش منحصر به‌فرد نویسنده، در شکلی مناسب و رضایت‌بخش. ولی رمانها با گذشتهٔ خود نیز ارتباط دارند، و هرنویسنده تلقی مشخصی از راه و رسم قالب هنری‌ای که انتخاب می‌کند دارد. و یا حداقل نسبت به ذخایر تجربی‌ای که می‌خواهد از آنها استفاده کند، شناخت دارد. از نظر منتقد ادبی که از بیرون نگاه می‌کند، رمان گرچه کاری فردی است، اما به‌سنن مرسوم و جامعهٔ مشترك رمان نیز تعلق دارد؛ که البته ممکن است این سنن را نیز تغییر دهد.

بنابراین نقد، بین سئوالی خاص و سئوالی عام یعنی اینکه «این رمان خاص چیست؟» و «رمان به‌طور کلی چیست؟»، دائماً در نوسان‌است. هدف‌نقد نیز کشف راههایی است تا بتوان دربارهٔ هردوی این‌سئوالات بحث و کنکاش کرد. چرا که نقد صرفاً واکنشی دربرابر مجموعه‌ای از کتابها نیست، بلکه شیوه‌ای است تا از

طریق آن بتوان دربارهٔ کتابها بحث کـرد؛ و همچنین یافتن زبان مناسبی است تا بتوان به‌عنوان خـواننده تجربیات خویش را بیان کرد. نقد لزوماً باید فراگیر و جامع باشد، و این بدان معنی است که نظریات ذهنی نباید از جنبه‌های عملی کار پیشی بگیرد. یعنی تنها نباید بحث روی یك نوع کتاب یا یك نوع شعر متمرکز شود.

۱) Anthony Trollope رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۵_۱۸۸۲).
۲) Ian Fleming نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۹۰۶_).
۳) John Tolkien نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۲_۱۹۷۳).
4) Angry Young Man
۵) John Braine نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۲۲_).
6) Room at the Top
7) Saturday Night and Sunday Morning
۸) Alan Sillitoe نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۲۸_).
۹) Jerome David Salinger نویسندهٔ امریکایی (۱۹۱۹_).
۱۰) Lawrence Durrel نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۹۱۲_).
۱۱) Iris Murdoch نویسندهٔ ایرلندی (۱۹۱۹_).
۱۲) Kingsley Amis نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۲۲_).
۱۳) John Wain نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۲۲_).
۱۴) Angus Wilson نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۵_).

□ تعریف رمان

مالکام برادبری

تعریف رمان از تعریف قالبهای دیگر ادبی همچون شعر و نمایشنامه، بسیار مشکلتر است؛ و به‌همین‌دلیل هم به‌هنگام بحث دربارهٔ آن در نقد ادبی، با اشکالات زیادتری مواجه می‌شویم. بـرای ایـن تعریف‌ناپذیری رمان، دلایل مختلفی می‌توان ذکر کرد. رمان‌نویسی در انگلستان در قرن هجدهم پا گرفت؛ و این دوره‌ای بود که تعاریف سنتی در مورد قالبهای دیگر ادبی (مثل شعر و نمایش)، بسیار جا افتاده بود و رمان با تمایلی قوی برضد تعاریف رسمی به‌میدان آمد. علاوه براین، از همان ابتدا بر ناب‌بودن و نو بودن رمان تأکید می‌شد؛ و نیز براینکه این قالب تازه سر مبارزه با راه و رسم متعارف ادبی‌را دارد و یا حداقل‌می‌خواهدبه‌طور بنیادی آنها را اصلاح کند؛ و شاید این همان راز مناسب بودن اصطلاح رمان (Novel به معنی نو و جدید است. م) است. و باز اختلاف است که طول و اندازهٔ رمان چقدر باید باشد. یعنی قطر آن ــ برحسب طولش ــ چقدر باید

باشد، و یا تا چه حد می‌تواند تجربیات متنوع را دربر گیرد. و این مهم است، زیرا همان‌طورکه «پرسی‌لابک»[1] در «فن داستان‌نویسی»[2]اش می‌گوید: «به‌محض اینکه قسمتی از رمان را خواندیم، آن‌قسمت درخاطرمان ذوب می‌شود و تغییر و تحول‌می‌پذیرد. حتی‌هنگامی‌که آخرین صفحهٔ رمان را ورق می‌زنیم، بخش عظیمی از کتاب و آن جزئیات ظریف و دقیقش از قبل درنظرمان، مبهم و مشکوك شده است». و بالاخره واقعیت این است که نقد ادبی در گذشته اغلب فقط «شعر و نمایشنامه» را قالبهای قابل احترام و مهم می‌دانسته است، و تنها مدتی است که از دل و جان پذیرفته‌که رمان‌هم می‌تواند به‌همان اندازه پیچیده، خودآگاه و جدی باشد. به‌همین دلیل هم نقد ادبی در گذشته هم و غم خود را بیشتر مصروف شعر و نمایشنامه می‌کرده، و وقتی هم که به سروقت رمان آمده، اغلب ازشیوه‌ها ومعیارهای مبسوط و دقیقی استفاده کرده‌که به‌هنگام نقد شعر ونمایشنامه از آنها استفاده می‌کرده است.

رمان در برابر شعر و نمایشنامه

می‌توان غزلی را دقیقاً و کلمه به کلمه بررسی کرد، اما رمان کمتر تن به‌چنین تحلیلی می‌دهد. البته می‌توان تکه‌های خاصی از رمان را انتخاب کرد و جزئیاتش را دقیقاً مطالعه کرد و به درك درستی از مایه‌ها و قدرت فردی نویسنده‌اش نائل آمد (و مثالهای موفق و خیره‌کننده‌ای این موضوع را تأئید می‌کند)؛ اما هنگامی که نوبت به‌تجزیه و تحلیل ساختمان کلی اثر و ترسیم نقشهٔ کامل رمانی ـ که آن تکه‌ها فقط بخش

کوچکی از آن را تشکیل می‌دادند ـ می‌رسد، کار، دشوار می‌شود؛ و ضعف اصطلاحات ما همچون طرح، شخصیت پردازی، توصیف وغیره، آشکار می‌گردد. چرا که اگر منتقدان رمان، همچون مواقعی که دربارهٔ غزلی بحث می‌کنند، فقط به کیفیتهایی مثل حال و هوا، صورخیال و قوت و قدرت زبانی‌رمان‌توجه‌کنند، کاری نکرده‌اند. (البته توجه دارید که غزل هم مثل رمان‌کلی است از اجزاء هماهنگ؛ اما دست منتقد در تجزیه و تحلیل آن بیشتر باز است، و منتقد می‌تواند هم به‌کلیت آن بپردازد و هم دربارهٔ اجزایش بحث کند.) همچنین ما باید بتوانیم همگام با پیشرفت و تحول رمان، تعریف کاملی از ساختمان آن ارائه دهیم، و نیز نیرو و قوهٔ محرکهٔ آن را که حاصل بسط و گسترش کامل محیط اثر است، تجزیه و تحلیل کنیم. ممکن است بتوانیم ساخت و کار یك بند (Paragraph) از رمان را دقیقاً نشان دهیم و حتی به نحوهٔ ارتباط آن با عمل عمده‌تر داستان اشاره کنیم؛ ولی هنگامی که می‌خواهیم دربارهٔ عمل داستانی (Action) و نیز جهان وسیع و کاملی که این عمل در آن هدایت می‌شود به‌بحث بپردازیم، مواجه با اشکال می‌شویم. علاوه براین، نزدیکی منحصر به‌فرد رمان به زندگی، و دغدغه‌اش دربارهٔ تجربیات و احساس بلافصل و مستقیم از مکان و زمان خاص (یعنی هم‌الان و هم اینجایی آن)، اشکالات عدیده‌ای را باعث می‌شود. زیرا خواننده می‌تواند شعری را در چارچوب تخیل خود شعر و قوانین مرسومش مطالعه کند، اما رمان به زبانی گرایش دارد که نه‌تنها چندان فاخر نیست، بلکه به کاربرد عادی و معمولی زبان نزدیك است. و خواندن آن به‌این جهت به‌مذاق ما خوش می‌آید که در مجموع،

شبیه تجربیات بلافصل و آشنای خودمان ازمردم، مکانها و احساسمان از زندگی است. باید دانست‌که رمان‌اغلب بر واقعی‌بودن آنچه که توصیف می‌کند، تأکید دارد و علاوه براین، این قالب ازهنر قادراست تا از امتیازهای زبان شاعرانه و دارای سبك هم در عالیترین سطـوح، استفاده کند.

رمان از آن رو ساختمان پیچیده‌ای دارد که مفصلتر از شعر است، و اشکال متنوعتری از زندگی را موضوع کار خود قرار می‌دهد. همچنین خوانندگان متفاوت‌تری راجذب‌می‌کند. خوانندگانی‌که‌سلیقه‌هاوگرایشهایشان، متنوعتر و متفاوت‌تر از خوانندگان شعر است. و مهمتر از همه اینکه عناصر، قوانین و تمایلاتش را با وضوح کمتری بیان می‌کند. اما شعر معمولا شخصیتش را خیلی ساده و راحت به‌خواننده معرفی می‌کند، و خواننده به سرعت می‌فهمد که این یا آن شعر چیست. زیرا قوانین و مرزهای شعر، مشخص و معلوم است. علاوه براین، بحور و اوزان، شکل چاپی و ظاهرخاص و معینی دارد، و معمولا از طریق صفحه‌بندی و لحنی که ارائه می‌دهد می‌توان فهمید که چه‌نوع شعری است. اما تعیین چنین مرزبندیهای دقیقی در رمان، غیرممکن است. حال آنکه ما به‌سرعت شکل و شمایل غزل را می‌شناسیم و فوری به درك کلی از نوع احساس و اندیشه‌ای که می‌تواند دربر داشته باشد، می‌رسیم. حتی اشعاری که مفصلترند مانند حماسه، برای معرفـی شخص عمـده و مـاهیت قهرمانانه او، از شیوه‌هایی قراردادی ومعین (مثلا شیوهٔ استمداد از الههٔ هنر برای الهامبخشی) استفاده می‌کنند (گواینکه اخیراً برخی کوششهایی کرده‌اند تا قالبهای گذشته را بشکنند، و این حرکت به‌خصوص در شعـر

جدید مشهود است؛ مثل حماسهٔ مسخرهٔ «دون ژوان»[۳] «بایرون»[۴]، و یا ضد حماسهٔ «سرزمین بی‌حاصل»[۵] «ت. س. الیوت»[۶]). به‌هنگام ارائهٔ نمایش نیز، باید از قواعد و عناصر مشخصی استفاده کرد. مثلا در نمایش با بازیگر، صحنه، مخاطب و عرف و سنت خاص تئاتری روبرو هستیم که چارچوب خاصی از نظر شکل، به‌کار می‌دهد. اما رمان از این امتیازها و قوانین محروم است و به‌همین دلیل هم تعریفش تا این حد دشوار است.

رمان چیست؟

منتقدان ادبی به‌دلایلی‌که‌شرح آن‌رفت، جواب‌به‌این سئوال را دشوار می‌دانند. مثلا زبان‌رمان، نثر است و این زبانی است که ما به‌هنگام صحبت، مباحثه و نوشتن از آن استفاده می‌کنیم. بنابراین مشکل می‌توان فوری رمان را از کتابهای دیگر منثور تشخیص داد. به‌بیان دیگر، مشکل می‌توان با استفاده از ویژگیهای فنی و ساختمانی معمول هر رمان، رمان را از کتاب تاریخ، زندگینامه، شرح‌وقایع (Reportage) ویاکتاب‌جامعه‌شناسی بازشناخت (و شاید «هنری‌فیلدینگ»[۷] هم به‌همین دلیل عمداً رمان بسیار مشهورش را «تاریخ زندگی تام جونز»[۸] نامید). البته رمان هم مثل شعر و نمایش، بر تخیل استوار است؛ گرچه گاهی عمداً به‌عنصر «ساخت داستانی» (Fictiveness) کمتر اهمیت می‌دهد. علاوه‌براین، مشکل بتوان رمان را با نوع کارکرد، شکل و تأثیری که می‌خواهد برخواننده بگذارد و یا نوع ارتباطی که با دیگر رمانها دارد، تشخیص و تمیز داد. البته مشخص نبودن شکل و قالب رمان و اینکه شباهت زیادی با

صحبتهای عادی مردم و یا شرح وقایع دارد، و نیز اینکه می‌تواند جزئیات اتفاقات و تجربیات روزمره را شرح دهد، و همچنین اینکه ساختمانش انعطاف لازم را جهت بسط و گسترش کلاف پیچ در پیچ تجربیات را ــ که ضمناً در زندگی عادی بسیار کم و با فاصله ازهم اتفاق می‌افتد ــ دارد، موجب شده تا رمان از این وسط سودی ببرد و دست به‌کشفیات نو بزنند. هنگامی که شروع به خواندن رمانی می‌کنیم، کمتر احتمال‌دارد ازقبل بدانیم که نوع اتفاقات و یا درونکاویهایی که رمان‌نویس‌قصد دارد دربارهٔ آنها بنویسد، از چه قرار است؛ و یا تا چه‌حد از نظر ذوق و سلیقه به نویسنده نزدیکیم؛ و یا تا چه‌اندازه از زبان داستانی او خوشمان می‌آید. رمان فاقد ویژگیهای مشترك و دقیق قالبهای دیگر است، و اتفاقاً همین هم باعث شده که از این فقدان سود برد.

رمان‌نویسان از منش مختلط و چندگانه، و انعطاف‌پذیری وسیع و متنوع‌رمان، به‌شیوه‌های مختلف، استفاده‌کرده‌اند. «دانیل دفو» دریکی از رمانهای متعلق به دوران اولیه رمان‌نویسی، یعنی «مول‌فلاندرز» (۱۷۲۲ م.)، از خصوصیت بالقوهٔ تحت‌اللفظی و واقعی بودن نثر رمان استفاده کرده، رمان خود را با این عبارات شروع می‌کند:

«از آنجا که نام من در تواریخ واسناد «نیوگیت»[۹] و «الدبیلی»[۱۰] زیاد مشهور شده و همچنین هنوز مسئلهٔ مهمی راجع به‌رفتار و سلوك خاصم روشن نشده، نباید از من انتظار داشته باشید که نام و یا اعتبار خانوادگیم را روی این اثر بگذارم. شاید پس از مرگم بشناسندم. ولی در حال حاضر حتی اگر بی‌هیچ استثنایی و بی‌هیچ قید و شرطی دربارهٔ نوع اشخاص و جنایت، عفو عمومی

صادر کنند، درست نیست که شناخته شوم.
ولی همین‌قدر باید بگویم که بعضی از بدترین رفقای من که دستشان از آسیب رساندن به‌من کوتاه شده (چون همان‌طور که انتظار داشتم بعضی با پای خودشان و برخی دیگر با طناب دار، از دنیا رفته‌اند)، مرا «مول‌فلاندرز» صدا می‌کردند و شما هم‌احتمالا به‌من اجازه و جرأت خواهید داد تا تحت همین نام برایتان بگویم که چه‌کسی بوده‌ام و چه‌کسی هستم.»

گرچه آنچه خواندیم داستان بود، ولی در این رمان، مکانهای واقعی و مخاطرات ملموس به‌عنوان واقعیات ارائه می‌شود؛ و رمان‌نویس دائماً به‌حقایق، واقعیات و چیزهای موجود متوسل می‌شود. علاوه براین، همه اینها در جهان هم‌عصر ما قرار داده شده‌اند و نه در جهانی موهوم و من درآوردی . و حتی طوری وانمود می‌شود که نام داستانی شخصیت اصلی به‌اجبار و به‌دلیل رازداری، به‌جای اسم واقعی او به‌کار برده شده است. علاوه بر اینکه رمان به‌دلیل اتفاق افتادن در جهانی واقعی، به صحت و اعتباری خاص دست می‌یابد، با زبانی واقعی نیز تقویت می‌شود. این زبان، زبانی‌است آشنا و عادی. همچنین معنی لغوی و تحت‌اللفظی دارد. چنانکه انگار در رمان «مول‌فلاندرز»، زنی عادی با زبانی نسبتاً معمولی، درحال گفتن داستان خود است؛ و این داستان به‌شکل یادآوری خاطرات است، و زن می‌خواهد اتفاقات و تلقیهای واقعیش را از جهان برایمان تصویر کند. البته همه رمانها به‌واقع‌نمایی «مول فلاندرز» نیستند. علاوه براین، همهٔ رمانها درپی‌استفاده‌کردن از ارتباط زندگی و هنر به این شکل، نیستند. اما آنچه مهم است، این است که ما در اینجا به زبانی برمی‌خوریم که فقط

معنی عادی و تحت‌اللفظی دارد و این زبانی است که هیچیك از هنرهای قبل از این، بدان دست نیافته بودند. «مول فلاندرز» عمداً ازاستفاده ازقراردادها وشیوه‌های فنی مرسوم جهت لفاظی و جلوه‌فروشی، که همدم و همراه دیگر قالبهای‌ادبیات‌گذشته بوده، سر بازمی‌زند؛ و در عوض این احساس را به ما القاء می‌کند که چارچوب این‌نوع از ادبیات، باید از اسکلت و ادراکاتی نشأت گرفته باشد که حاصل مشاهده، یادداشت‌برداری و نظم‌دادن به تجربیات طبیعی فردی عادی است؛ و این یعنی تأکید زیاد برجزئیات و خصوصیات زندگی.

و اما ازآن‌طرف، اگر این‌بار کتاب‌دیگری را ــ مثلا رمان «زندگی وعقایدتریسترام شندی» (۱۷۶۰ــ۱۷۶۷ م.) «استرن» را ــ جهت بررسی انتخاب کنیم، با شیوهٔ کاملا متفاوتی از نحوهٔ استفاده از این وسیلهٔ هنری یعنی رمان، روبرو می‌شویم. رمان «استرن» بنایش بر نوعی شوخی، یعنی اینکه «داستان دقیقاً جز داستان چیز دیگری نیست»، گذاشته شده است. و او به‌گونه‌ای که خواننده را سردرگم می‌کند، از وضع و حال قصه‌گویش یعنی «تریسترام»، جهت مسخره کردن قواعد و معنی تحت‌الفظی و عادی‌ای که نثر این قالب جدید (در آن دوران) داشت، استفاده می‌کند. «استرن»، «پیشگفتار و اهدائیه» کتابش را به‌جای اینکه در اول کتاب بیاورد، در وسط کتاب می‌آورد؛ یك فصل از کتابش را حذف می‌کند و بعد محتوای این فصل را بعداً در جای دیگری، برای خواننده بازگو می‌کند. همچنین او طوری از نحوهٔ مرسوم نوشتن، خواندن، چاپ و نیز تفاوتی که بین زمان داستانگویی و مدت زمانی که طول می‌کشد تا خواننده آن مطالب را بخواند، استفاده می‌کند که

خواننده بخندد. مثلا می‌نویسد:

«آیا این مایهٔ خجالت و شرمساری نیست که دو فصل از آنچه را که گذشته است با پایین رفتن از دو پله بنویسیم؟ چون هنوز از پلهٔ اول آن‌طرفتر نرفته‌ایم و پانزده پلهٔ دیگر مانده تا به‌انتهای آن برسیم. و تا آنجا که من می‌دانم و همان‌طور که پدرم و عمویم «توبی» وقتی که حرفهای خوشمزه می‌زدند می‌گفتند، ممکن است فصول کتاب به‌تعداد پله‌ها باشد...»

رمان «استرن» اعتراضی بود علیه قوانین مشترك و یکسانی که این قالب جدید در آن دوران، پذیرفته بود. مثلا بسیاری از نویسندگان قرن هجدهم، رمان‌خود را با تولد قهرمان داستانشان شروع می‌کردند؛ و «استرن» رمان خود را به طعنه، با افکار و احساسات قهرمانش آغاز می‌کند. علاوه براین، رمان «استرن» به ما گوشزد می‌کند که تحت‌اللفظی و عادی بودن کلمات، جزء موهومات ادبی است، و رمانهایی مثل رمان «دفو» نباید ما را به‌اشتباه بیندازند و فکر کنیم که زبان داستان کم‌ارزشتر از زبان شعر است و یا اینکه رمان فاقد راه و رسم، ساختمان و توان خاص‌خود جهت ایجاد «ساخت قوی داستانی» است. ساخت داستانیی که همیشه لزوماً به‌شیوهٔ مسخره‌آمیز «استرن»، از آن استفاده نمی‌شود. رمانها اغلب مثل زندگیند. البته نباید به این امر چنان بها داد تا فراموشمان شود که رمان‌زندگی نیست. رمان زندگی را ابداع و خلق می‌کند و بعد جزئیات هرآنچه را که ابداع کرده است، تحت کنترل درمی‌آورد، آماده می‌کند و از آنها سود می‌برد. این ابداع از طریق زبان انجام می‌گیرد؛

و ایــن بدان معناست کــه حتی آخرین کلمه‌ای کــه نویسنده می‌نویسد، به‌وسیلهٔ خــودش دوبــاره بررسی می‌شود. و نیز اینکه داستان و رمان «ساخته» می‌شود.

پس چنان که دیدیم، چون می‌توان رمانهای متنوع و متفاوتی خلق کرد و این‌قالب دربرابر انواع و اقسام ساختارها و نظامها انعطاف نشان می‌دهد، تعریف آن بی‌نهایت‌مشکل است. تعریفی‌راهم‌که «ا. م. فورستر»[۱۱] در کتاب «جنبه‌های رمان»[۱۲] ــ که به سال ۱۹۲۷ میلادی نوشته شد ــ از یکی از نقادان‌فرانسوی‌گرفته، مشهور کرده و در دهانها انداخته، آنقــدر مبهم و نامشخص است که صحت آن غیرممکن است. بنا به تعــریف او «رمان داستانی است منثور، با طول و حجمی مشخص»، که بعد اضافه می‌کند که طــول رمان نبایــد کمتر از ۵۰۰۰۰ کلمه باشد. البته این تعریف، رمان را ازشعر، نمایشنامه و داستان کوتاه، و همچنین «نوشته‌های منثور غیر داستانی» جدا می‌کند. و علاوه براین شاید تلویحاً به ویژگیهای مشخص دیگر رمان نیز اشاره کند. مثلا اگر طول رمان مهم باشد، می‌فهمیم که چارچــوب و ساختمان رمان، حجم مشخصی دارد؛ و یا اگر رمان حتماً باید منثور باشد، در می‌یابیم که رمان ازمحدودهٔ خاصی از زبان استفاده می‌کند و بالاخره اگر رمان «داستان» است، به‌این نتیجه می‌رسیم که «واقعیت» در رمان، با تسلط نویسنده برعناصر داستانش و قوهٔ خلاقیت او کاملا درهم می‌آمیزد. اما از سوی دیگر، به‌آثار بسیار زیادی برمی‌خوریم که مطابق با تعریف فورستر ــ از رمان ــ هستند، ولی منتقدان آنها را رمان نمی‌دانند. مثلا رمانسها (داستانهای عاشقانهٔ پرماجــرا)ی منثور قرون‌وسطی نظیر «داستانهای‌آرتورشاه»[۱۳] «مالوری»[۱۴]

و یا تمثیلهای اخلاقیی نظیر «سیر و سلوك زائر»[۱۵] «جان بان ین»[۱۶] و طنزهای اخلاقیی مثل «سفرهای گالیور»[۱۷] «جاناتان سویفت»[۱۸]، مطابق با این تعریفند، ولی رمان نیستند. و این درحالی است‌که درقرن نوزدهم هم حتی رمان‌نویسانی مثل «ناتانیل هاوثورن» و «هنری جیمز» بین رمانس و رمان، تفاوت قائل می‌شدند و همیشه می‌دانستند که هربار درحال نوشتن کدامیك از این دو نوع داستان هستند. به‌همین علت هم «هاوثورن» در مقدمهٔ داستان «خانه‌ای با هفت شیروانی» (۱۸۵۱ م.) خود ــ که اثری نئوگاتیك (داستان دلهره‌آور نو) دربارهٔ لعن و نفرینی است که دامنگیر خاندانی نئوانگلندی شده ــ تأکید می‌کند که:

> «هنگامی که نویسنده‌ای اثر خود را «رمانس» (داستان پرماجرای عاشقانه) می‌نامد، حتماً نباید نتیجه گرفت که او خواسته مدعی نوعی آزادی از قواعد ــ چه از نظر شیوه و چه از نظر مصالح کار ــ شود و اگر نوشتهٔ خود را رمان می‌نامید، نمی‌توانست خود را مستحق چنین چیزی بداند. زیرا انتظار ما از قالبی به‌اسم رمان آن است که در پی تشریح جزئیات دقیق وقایع باشد، یعنی فقط به‌وقایع ممکن متوسل نشود، بلکه به‌دنبال ترسیم سلسله‌ای از تجربیات محتمل و عادی افراد باشد.»

و این گفته نشانگر آن است که عنصر برجستهٔ «واقعیت» و «واقعگرایی» جزء بخش مهمی از تعریف رمان است. با این وجود در قرن نوزدهم بحث و مناقشهٔ شدیدی از دو سو در این مورد، در جریان بوده است. مثلا اگر «ترومن کپوتی» اصرار و پافشاری نمی‌کرد که داستان «قتل‌عمد»ش ــ که بااستفاده از تحقیقات مفصل

و دقیق پیرامون قتلی واقعی در «کانزاس»[۱۹] نوشته شده بود ــ رمان است، و نمی‌گفت که او در نهایت به‌هنگام نوشتن آن به‌جای پیروی از واقعیت صرف، اصول زیبایی شناسی و هنر را مد نظر داشته است، احتمال داشت نوشتهٔ او را جزء مطالب غیر داستانی به‌شمار آورند. باری. علی‌رغم تعریفی که «فورستر» پیشنهاد کرده، تعریف وشناخت رمان همچنان دشوار است؛ اما می‌توان مطمئن بود که بین دو قطب «رمانس» و «مطالب واقعی داستانی» (Non — Fiction) قرار دارد.

درواقع برای تعریف این قالب لازم است که حتماً نوع خاصی از واقعگرایی‌را در رمان به‌رسمیت بشناسیم. مطمئناً قدمت رمانس منثور، به‌پیش از رمان موردنظر ما می‌رسد. رمان را از زمانی می‌توان به‌عنوان یك قالب و راه و رسم تازه به‌حساب آورد که با آگاهی از وجود خویشتن، و درك آگاهانه از هویت مشترك و یکسانش، پا به‌صحنه گذاشت. و این زمان مطمئناً پس از سال ۱۶۰۵ و زمانی بودکه «سروانتس» برضد رمانس قرون وسطی، واکنش نشان داد و باد غرور «دن‌کیشوت» زمانش را به‌طرزی خنده‌دار خالی کرد. هدف طنزآمیز سروانتس از این کار آن بود که موجبات سقوط و نابودی انبوه عظیمی از رمانسهای بدساخت و بدشکل آن دوران را که مورد تنفر عدهٔ زیادی بود، ولی به‌طرز عجیبی بخش عظیمتری‌از بشریت آن‌دوران را (من‌جمله خود دن‌کیشوت اغفال شده را) شیفته و مفتون خود کرده بود، فراهم آورد. در حقیقت، برای تشریح و توضیح پدیده‌ای به‌نام رمان تا حدودی بـه تحلیلهای تاریخی، اجتماعی و نیز ادبی نیازمندیم. قالب رمان مقارن با نوع جدید شناخت و درك بشر از زندگی است

و ما معمولا پیدایش‌آن را باظهور و اوجگیری «تجربه‌گرایی علمی» Empiricism و نیز تفوق وتسلط اجتماعی طبقهٔ بورژوازی، [طبقهٔ متوسط صنعتگر قدیم و سرمایه‌دار فعلی] مرتبط می‌دانیم. همچنین، ظهور رمان مقارن با پیروزی تاریخی نثر مکتوب به‌عنوان وسیله‌ای برای تحلیل تجربی، شرح وقایع و بحث و بررسیهای استدلالی است. رمان متعلق به‌دوره‌ای است که بشر دیگر به‌طرزی مرموز و حماسی به‌جهان پیرامون خود نمی‌نگرد. و همان‌گونه که دوتن ازنقادان یعنی «رابرت اسکولز»[۲۰] و«رابرت کلگ»[۲۱] درکتابشان با نام «ماهیت روایت»[۲۲] (۱۹۶۶ م.)، نوشته‌اند، «رمان نوع تجربی (Empirical) روایت است، و برای بسط و گسترش خود به ابزارهای دقیق اندازه‌گیری زمان و محیط، و نیز ادراك دقیق از نظام علی و معلولی بین بشر و طبیعت ـ به‌جای بشر و عوامل ماوراء طبیعت ـ محتاج است.»

با درنظر گرفتن همهٔ این مسائل، شاید هنوزهم بهترین تعریف از رمان‌را «هنری‌فیلدینگ» کرده باشد. «فیلدینگ» در مقدمهٔ داستان «جوزف آندروز»[۲۳]ش (۱۷۴۷ م.)، سعی داشته تا ماهیت قالبی را که در آن دوران تازه از دل قالبهای سنتی ادبی سردرآورده بود، بیان کند. او با استفاده از اصطلاحات ادبیات کلاسیك قدیم، کتابش را «حماسهٔ‌خنده‌دار Comic منثور» می‌نامد. به‌نظر می‌رسد که گفته او کمی پیچیده باشد، ولی مطمئناً ما را به‌سوی عناصری که او احساس می‌کرده با تعریف رمان در ارتباط است، هدایت می‌کند. رمان، حماسه است؛ زیرا به‌جای اینکه مانند «مصیبت‌نامه» (Tragedy) از عملی (Action) محکم و دقیق و به‌هم‌فشرده

استفاده کند، از حوادث (Episodes) متنوع، سود می‌برد و بنابراین به‌حوادث محتمل و احتمالات زندگی نزدیکتر است. رمان او «حماسهٔ خنده‌دار و مسخره» (Comic Epic) بود؛ زیرا باوجود اینکه مفصل و طولانی بود، سطح پایین و ملموس بود، و خودش را به‌تجربیات والا و جدی محدود نمی‌کرد، و همهٔ طبقات جامعه و انواع و اقسام آداب و رفتار را دربر می‌گرفت. و منثور بود؛ یعنی می‌توانست سیری به‌هم پیوسته ولی آزاد و بی‌قید و بند، داشته باشد. با وجود این، رمان قالبی بود دارای سبك و اسطوره‌ای واقعی، و به‌جای‌تقلید و نسخه‌برداری صرف از زندگی واقعی، لحن و ساختمانی ابداعی و ابتکاری داشت. ممکن است تعریف «فیلدینگ» غیر مستقیم و غیرعادی باشد، ولی بر روی نکات مهمی انگشت می‌گذارد که می‌توان در تعریف قالب رمان از آنها استفاده کرد.

۱) Percy Lubbock نقاد و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۷۶_۱۹۶۵).
2) The Craft of Fiction
3) Don juan
۴) George Byron شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۸۸_۱۸۲۴).
5) The Waste Land
۶) Thomas Stearns Eliot نقاد، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی امریکایی‌_الاصل (۱۸۸۸_۱۹۶۵).
۷) Henry Fielding رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷_۱۷۵۴).
8) The History of Tome Jones
9) Newgate
10) Old Baily
۱۱) Edward Morgan Forster رمان‌نویس و نقاد انگلیسی (۱۸۷۹_۱۹۷۰).
12) Aspects of the Novel
13) Arthurian Stories
۱۴) Thomas Malory مترجم و نویسندهٔ انگلیسی (؟_۱۴۷۱).
15) The Pilgrim's Progress

۱۶) John Bunyan واعظ و نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۲۸_۱۶۸۸).
17) Gulliver's Travels
۱۸) Jonathan Swift طنز وهجونویس ایرلندی‌الاصل‌انگلیسی (۱۶۶۷_۱۷۴۵).
19) Kansas
20) Robert Scholes
21) Robert Kellogg
22) The Nature of Narrative
23) Joseph Andrews

□ رمان و واقعگرایی

مالکام برادبری

در دوره‌های مختلف نظریات متفاوتی‌درباره‌ٔگرایش رمان به واقعیت داده شده است. گاهی گفته‌اند که این گرایش کلید خوشبختی و سعادت رمان است؛ و گاهی هم آن را موجبات «پریشانی و گرفتاری» رمان دانسته‌اند. از نظر برخی از رمان‌نویسان همهٔ اهمیت این قالب در این است که توان کاوش در همهٔ جزئیات و آن مایه‌های غنی زندگی را دارد. ولی از نظر برخی دیگر (که نمونه‌های قابل ذکرشان رمان‌نویسانی بودند که در اطراف «هنری جیمز»، «جوزف کنراد» و «فورد مادکس فورد»[1] جمع شده بودند) تسلیم‌شدن هنر داستان‌نویسی در مقابل ــ به‌قول هنری جیمز ــ «زندگی بدساخت با کارهایی احمقانه»، خطری است مبرم و مداوم برای رمان. در هرصورت، حقیقت این است که واقعگرایی رمان و آن جنبه تجربی و ارجاع‌دهنده‌اش به زندگی، معانی مختلفی درذهن‌خوانندگانش‌یافته است؛ و بجاست که برخی از راههایی را که رمان می‌تواند طی کند تا

جزء آثار واقعگرا درآید، دقیقتر بررسی کنیم.

رمان و واقعگرایی در جزئیات

واقعگرایی (Realism) به مفهوم ساده‌اش، یعنی جزئیات زندگی را دقیق و کامل منعکس کردن. ارائه جزئیات زندگی از جمله کارهایی است که ادبیات داستانی انجام می‌دهد؛ و رمان بیش از هر قالب دیگری می‌تواند حوادث و اتفاقات گذشته را به‌نحوی لذتبخش در خاطرمان زنده کند. با خواندن رمان احساس‌می‌کنیم که قضیه همان‌گونه است که رمان می‌گوید و همان طور است که نویسنده احساس کرده؛ و یا زنجیرهٔ تجربیات رمان‌نویس واقعی است و مسئله همان طور به‌نظر می‌رسد که او می‌گوید. و اما در این‌باره، یعنی در مورد گرفتاریهای رمان‌نویس بیچاره از این نظر (که اغلب به‌همین دلیل هم از او انتقاد می‌شود)، «آنتونی ترولپ» در رمانش با نام «فینیئس فین»[۲]، تعبیر جالبی دارد. او می‌نویسد: «رمان‌نویس ماهی‌قزل‌آلا را در ماه اکتبر [دهمین ماه سال] صید می‌کند و یا کبك را در ماه مارس [سومین ماه سال] شکار می‌کند؛ اما گلهایش (از نوع کوکبی) در ماه ژوئن [ششمین ماه سال] شکوفه می‌کند و پرندگانش در پاییز چهچهه می‌زنند». توانایی در مشاهدهٔ دقیق و درست جزئیات، و نیزجمع‌آوری جزئیات واقعی و مربوط به داستان، ازجمله چیزهایی است که ما در رمان معاصر می‌بینیم و به فوریت آن را ستایش می‌کنیم. گواینکه در رمانهای گذشته نیز این‌نکات اغلب آموزنده‌اند، و از نظر تاریخی حقایقی‌را آشکارمی‌کنند. البته در بعضی از رمانها به‌نظر می‌رسد که این

مشاهدات ــ تا حدود زیادی ــ اتفاقی باشد (گرچه در برخی دیگر این‌چنین نیست). حتی در رمانی‌که‌جزئیاتش بسیار دقیق و کنترل‌شده انتخاب شده است، به نظر می‌رسد که رمان‌نویس سعی داشته جزئیات چیزهایی را بیشتر تشریح کند که دقیقاً می‌شناخته. در هر صورت این قدرت مشاهده، چیزی بیش از توانایی در درك حقایق، و نیز چیزی بیش از ارائه صرف برداشتها و احساسات است. از این‌رو به‌ناچار باید نام آن را «تفسیر» جزئیات گذاشت.

اکثر نویسندگان از توانایی‌ئی که رمان در اختیارشان می‌گذارد تاجزئیات‌لحظات‌خاص‌را بپرورند، به‌نحوی استفاده‌می‌کنند. مثلا «امیس» و «د. ه. لارنس» به‌عنوان دو نویسنده، هرکدام به‌شیوهٔ خاص خود به جزئیات می‌پردازند. تأکید «امیس» بر واقعی بودن جزئیات‌است، حال‌آنکه «لارنس» برارتباط نوسمبلیستی (Neo — Symbolistic) آنها و یا ــ به‌قول «هنری جیمز» ــ برکیفیت «تصویری و تزیینی» (Illustrative) آنها، تأکید می‌کند. و اما نویسندگان دیگر ممکن است بیشتر به جزئیات ظاهری محیط و جامعه توجه نشان دهند؛ و یا بیشتر به توصیف ظاهر اشخاص بپردازند؛ و یا بیشتر ادراکات روان و درون اشخاص را تشریح کنند. و باز ممکن است عمدتاً خود رمان‌نویس‌این جزئیات‌را مشاهده و توصیف کند و یا جانشین او یعنی راوی داستان، این کار را بکند. نکته مهم این است که این توجه به جزئیات، بخشی از مشخصه و ویژگی والای داستان است. علاوه براین، داستان بسیاری از چیزهایی را که بدانها می‌پردازد، ملموس و عینی می‌کند. بخشی از کار رمان آن است که روی‌شخصیتهایش نامهای‌مشخصی

بگذارد، ساخت روانی خاصی به‌آنها بدهد و یا آنها را در موقعیتهای اجتماعی ــ تاریخی خاصی قرار دهد. رمان به‌تجربیاتی می‌پردازد که منحصر به‌فرد و غنی است و در شرایط محیطی پیچیده‌ای انجام می‌گیرد. و این بدان معنی است که رمان به الگوهایی از روابط علی و معلولی و انگیزه‌های افراد توجه دارد، که پیچیده است؛ و نیز اینکه‌رمان هم حوادث اتفاقی‌را شامل‌می‌شود و هم حوادث محتمل‌الوقوع را. علاوه براین، جزئیات رمان از دل حوادث و لحظات زاده می‌شود. شاید منظور «آیریس مرداك» نیز ازاینکه رمان‌نویس توصیفگر است و نه «توضیح‌دهنده»، همین باشد. مسلماً بخش زیادی از معنی رمان را به‌جای اینکه با تفسیر عقلانی عبارات بشود فهمید، باید از آنچه که ارائه و نمایش می‌دهد فهمید. به‌همین دلیل هم به‌نظر می‌رسد که ــ به‌قول «رابرت لوئی استیونسن»[۳] ــ «شیفتگی داستان نسبت به جزئیات»، یکی از ویژگیهای رمان باشد. گرچه نباید تصور کرد که این توجه به‌جزئیات، به‌این معنی است که رمان حاصل وصل کردن جزئیات و لحظات به‌هم است. رمانی که پر از جزئیات و لحظات خاص است، ممکن است ساختمانی بسیار منظم و دقیق ــ مثل آثار «هنری جیمز» ــ داشته باشد، حال آنکه اثری دیگر مثلا «آناکارنینا»ی «تولستوی»، با همین مشخصات، ممکن است ساختمانی آزاد، غیرجزمی و پرانعطاف داشته باشد. و اگر در رمانی بیش از حد حوادث اصلی و فرعی داشتیم، معنیش این نیست که در نهایت واقعیتر از رمانی است که پرحادثه نیست. زیرا رمانی مثل «تریسترام شندی» که‌بر از این شاخه به‌آن شاخه پریدن بناشده، و نیز رمانهای «ویرجینیا ولف» که عامداً غیر

جمع وجور و شل و ول بسط یافته است (یعنی همان رمانهای برجستهٔ «سیال ذهن» یا روانکاوانه)، بسیار دقیق شکل داده شده است و نظامی الگودار برجزئیات خاص هریك از آنها حاکم است. پس منظورمان از واقعگرایی در رمان فقط واقعگرایی در جزئیات نیست.

واقعگرایی در ساختمان رمان

یکی از نتایج توجه به‌جزئیات داستان، این شده که ما اغلب به‌جای اینکه به رمان به‌عنوان ساختمانی کامل و هماهنگ بنگریم، به‌خاطر اجزایش ــ مثلا اشخاص، مکانها و صحنه‌هایش ــ آن را بخوانیم. ساختمان رمان همان‌الگوی فراگیری است که همهٔ مصالح و اجزاء رمان بر طبق آن نظم داده می‌شود و معمولا بحث دربارهٔ آن مشکلتر از چیزهای دیگر است. در اینجا می‌خواهیم بحثی را که در نقد ادبی بسیار شایع است پیش بکشیم، و آن این است که شناخت واقعگرایی در رمان از طریق «شناخت صرف ساختمان آن»، میسر است. در مقاله‌ای با نام «آداب و رسوم، اصول اخلاقی و رمان»[۴] که در مجموعه‌ای تحت عنوان «تخیل آزاد»[۵] (۱۹۵۰م.) جمع‌آوری شده، «لیونل تریلینگ»[۶] (یکی از منتقدان امریکای شمالی) می‌گوید که «رمان یعنی تلاش دائم برای دست یافتن به واقعیت. حوزه تحقیق رمان «جامعه» است، و مصالح تحقیقاتش هم همیشه آداب و رسوم اجتماع ــ که نشانگر ستمگری روح بشر است ــ بوده.» و بعد توضیح می‌دهد که رمان ادبیات جامعهٔ متحول و متغیر سرمایه‌داری است و کارش هم تحلیل و بررسی نقش پول، اشراف‌مآبی، موقعیت اجتماعی و

طبقه است، و بدین وسیله ظواهر و واقعیات جامعه را تثبیت می‌کند. رمان اگرچه شیفتهٔ جزئیات زندگی است، ولی در ضمن آنها را موردسئوال قرارمی‌دهد. بنابراین نابودی توهمات و جا انداختن واقعیات دقیق و صحیح، ساختمان یا «اسطورهٔ رمان» را پی می‌ریزد. البته باید گفت که در واقع همهٔ رمانها به‌این شکل نیستند، ولی اغلب رمانهای قرون هجدهم و نوزدهم چنین شکلی دارند. («تریلینگ» خود با ناراحتی اعتراف می‌کند که «رمانی را که شرح دادم آن‌طور که باید و شاید، در امریکا پا نگرفته است. چون امریکا فاقد تراکم و وحدت ملی ـ اجتماعی، و آداب و رسوم جا افتاده و یکدست است».) به هرصورت، آنچه «تریلینگ» طرح کرده، آن است که، یکی از مضمونهای اصلی ادبیات داستانی «تلاش و کنکاش آن در جامعه برای دستیابی به واقعیت است»، و این کمك بسیار خوبی است تا از طریق آن شکل جا افتاده و کلاسیك رمان را تشریح و تبیین کنیم. ولی برای تبیین آن نخست باید یکدستی و واقعیت آداب و رسوم اجتماعی را بپذیریم، و سعی کنیم شکل و ساختاری متناسب برای بیان این آداب و رسوم بیابیم؛ و رمانهای کلاسیك همان اشکال مناسبند. رمانهای کلاسیك اشخاصی را به نمایش می‌گذارند که در تار و پود اجتماع حرکت می‌کنند و درپی دست یافتن به هویت شخصی، اخلاقی و اجتماعی خویشند.

مثلا قهرمان رمان «تام جونز» (۱۷۴۹ م.) «فیلدینگ» یعنی «تام»، بچه‌ای سر راهی است و در نظام جامعه جایگاه و موقعیت تثبیت شده‌ای ندارد. بنابراین آزادانه به‌بخشهای مختلف جامعه سر می‌زند، به شهر و روستا می‌رود و در بین طبقات پایین و عالی

اجتماع می‌گردد. و در این حال اصول ذهنی و انتزاعی جامعه را با معیارها و تمایلات خویش محك می‌زند. و سرانجام تبدیل به نمایندهٔ خیر و نیکی، منتها از نوع ساده و واقعیش، می‌شود. در داستان «اما»[7]ی (۱۸۱۵ م.) «جین اوستن»، «اما وودهاوس»[8] یعنی قهرمان زن داستان، شخصیتی است بسیار خیال‌پرست (Romantic)، و از نظر اجتماعی انواع و اقسام خطاها را مرتکب می‌شود. ولی بالاخره هر طور شده باید بفهمد که در نهایت کارهایش به‌لحاظ اخلاقی اشتباه بوده است؛ و وقتی می‌فهمد، با یکی از شخصیتهای رمان یعنی آقای «نایتلی»[9] ازدواج می‌کند؛ و «نایتلی» شخصی است که فضایل اخلاقی و اجتماعی را در رمان به هم پیوند می‌دهد. در داستان «میدل‌مارچ» «جورج الیوت»، شخصیتها، گرفتار و درگیر وضعیت و بافت پیچیدهٔ جامعه (شهرستانی در انگلیس)، به اضافه تغییرات مهم اجتماعی که محصول اولین قانون اصلاحیهٔ سال ۱۸۳۲ است، هستند و بعد نشان داده می‌شود که هر کدام به طریقی از زندگی خود در محیطی متحول بهره می‌برند یا نمی‌برند. در همهٔ این رمانها شکلی مثبت یا واقعگرایانه ـ که جزء اساسی بینش نویسندگان آن است ـ به چشم می‌خورد. علاوه براین، تمایل قوی رمان‌نویس یا شخصی که در داستان بیش از همه مورد علاقهٔ رمان‌نویس است، متوجه تحلیل و بررسی تجربی قراردادهای ذهنی و اجتماعی است، و به‌دنبال آن است که ببیند آیا این قراردادها منطبق بر تجربیات و واقعیات هستند یا نه. و در اغلب موارد، این تمایل با ستایش و عشق به جهان مادی، آداب و رسوم، خصلتهای اجتماعی و چیزهای منحصر به‌فرد

(یعنی نوعی از واقعگرایی که به تشریح مبسوط اعمال و آداب مردم اهمیت می‌دهد) همراه است. و باز در اغلب موارد، این تمایل با تمسخر و نابود کردن اسطورهٔ دروغین و غیر واقعی (یعنی نگرش خیالی و ذهنی نسبت به اوضاع و احوال) و جانشین کردن اسطورهٔ واقعی به جای آن، همراه است. علاوه بر این چنین تمایلی، شك و یا کنایه‌ای طنزآمیز (Irony) را ــ درست مثل آنچه در اثر «جین‌اوستن» می‌بینیم ــ نیز به یدك می‌کشد. «جین‌اوستن» در قطعه‌ای کوتاه از آخرین رمانش یعنی «اقناع»[10]، (۱۸۱۸ م.) از کنایهٔ طنزآمیزی استفاده می‌کند، که ضمن اینکه علاقهٔ او را به‌واقعیت نشان می‌دهد، نگاه شکاکانه‌اش را به نمایش می‌گذارد:

> «آن‌الیوت[11] (قهرمان زن داستان)، احساس کرد که علاقهٔ شدیدی دارد که برود طرف در بیرونی. می‌خواست ببیند که باران می‌آید یا نه. ولی چرا باید به خودش مشکوك می‌شد که حتماً این خواستش دلیل دیگری هم دارد؟ حتماً، دیگر نمی‌شد ناخدا «ونت‌ورث»[12] را (که «آن» دوستش داشت) ببیند. آن چنان که می‌پنداشت زیاد هم همیشه نیمی از وجودش از نیم دیگر عاقلتر نبود؛ و یا او دائم فقط گمان می‌کرد که نیم دیگر وجودش از آنچه که باید باشد بدتر است.»

کنایه و طنز متوجه درون «آن» است، گرچه رمان نویس پیچ را کمی بیشتر سفت کرده است. بخشی از انگیزهٔ پشت عمل «آن»، تمایل او به دیدن ناخدا «ونت‌ورث» است. و باز مثال دقیقتر و بهتر شك واقعگرایانه را می‌توان در «مادام بوواری» (۱۸۵۷م.)

دید، که کنایه‌ای مضاعف همراه آن است. از یك طرف، رمان‌نویس با شکی قوی نسبت به اوهام عاشقانه و غیر واقعی قهرمان زن خود، او را ـ از این نظر که خیال پرست است ـ مسخره می‌کند و از طرف دیگر، این اوهام وسیله‌ای شده تا نویسنده نشان دهد که چقدر محیط ملال‌آور شهرستانی فرانسوی برای تحقق خیال پردازیهای عاشقانهٔ او نامناسب است.

مسائلی را که «تریلینگ» طرح کرده، شامل حال بسیاری از آثار مهم داستانی و بسیاری از بهترین رمانهای امریکایی، همچون «داغ ننگ» «هاوثورن»؛ «موبی‌دیك»[۱۳] (یا نهنگ سفید) «هرمان ملویل»؛ «ماجراهای هاکلبری‌فین» «مارك تواین» و غیره، و نیز خیل عظیمی از آثار جدید نمی‌شود. و این به بحث «تریلینگ» صدمه می‌زند، ولی آن را کاملا از سکه نمی‌اندازد. رمان همچنان بین واقعگرایی و ذهنیت در نوسان است، تا وقتی که البته اسطورهٔ واقعی یك جامعه یا یك دوره از تاریخ تبدیل به اسطورهٔ خیالی و ذهنی دیگری شود، و راه برای دورهٔ جدیدی از شك‌گرایی و شکاکیت نسبت به آنچه هست، مجدداً هموار شود. از نظر واقعگرایی جدید، رمانی راکه «تریلینگ» توصیف می‌کند، رفته رفته می‌رود تا اعتبار خود را از دست بدهد. مثلا در اواخر قرن نوزدهم نوعی از واقعگرایی ـ که اغلب طبیعت‌گرایی (Naturalism) نامیده می‌شود ـ به میدان آمد که بر جبر محیط و اجتماع تأکید داشت. این واقعگرایی نسبت به اینکه فرد بتواند از عهدهٔ تصمیم‌گیری در مورد سرنوشت و هستی خود برآید، تردید داشت. زیرا جامعه کم‌کم وسعت می‌یافت و به مفهومی مجرد و مطلق تبدیل می‌شد، و روابط اجزایش

نیز ماشینی می‌شد. بنابراین در نظر نویسندگانی همچون «امیل‌زولا»، «تئودور درایزر»، «تامس هاردی» و دیگران، بشر شیئی شد که زیر فشار عوامل و نیروهای بیرون از خود همچون جامعه، تقدیر، روند و مراحل صنعتی شدن و توسعهٔ شهرنشینی، قرار داشت، و معنی واقعگرایی تبدیل به «کاوش در بی‌دست و پاییهای بشر در تصمیم‌گیری در مورد سرنوشت خویش» شد. و یا اینکه برخی از رمان‌نویسان ــ همچون «د. ه. لارنس»، «مارسل پروست» و «ویرجینیا ولف» ــ باآثارشان سعی کردند تا بگویند که سیطرهٔ واقعی بشر بر وجودخویش، همانا در قلمرو ضمیر خودآگاه اوست. بنابراین رمان نویسان روز به روز نسبت به اینکه جامعه به عنوان تار و پودی از رسوم و اصول اخلاقی، بتواند زندگی بشر را شکل دهد و یا فرد بتواند موجودی مستقل باشد؛ و یا اینکه اصلا رمان، توانایی خلق اسطوره‌های نو را داشته باشد، مشکوک شدند. و پس از این بود که در رمانهای نوگرا سعی شد که هرچه بیشتر «اسطوره زدایی» شود، و نویسندگانی‌مثل «هنری‌جیمز»، «جوزف کنراد»، «مارسل‌پروست»، «جیمزجویس» و «توماس‌مان» دوباره به طور ریشه‌ای بنای داستان‌نویسی جدیدی را پی ریختند. مثلا «جیمزجویس» در «اولیس» (۱۹۲۲م.) از تضاد کنایی و طنزآمیز بین «دید سنتی قهرمان حماسه نسبت به تجربیات» و «تلقی واقعی و امروزی این تجربیات» به وسیعترین شکل خود استفاده می‌کند. بدین معنی که رمان خود را بر چارچوب «اودیسهٔ» «هومر» بنا می‌نهد، و سه شخصیت این حماسه را در مقابل سرنوشت سه شخصیتی که در «دوبلین» (ایرلند) سال ۱۹۰۴ میلادی‌زندگی‌می‌کنند، قرارمی‌دهد، تا زوال

و فقدان اسطوره و معنی را در تاریخ نشان دهد. البته «سروانتس» و «فیلدینگ» نیز از قالب «حماسهٔ تمسخر آمیز» (Mock—heroic) به منظور طرح واقعیت خنده‌دار، استفاده کرده‌اند، اما «جویس» واقعیت را طوری به نمایش می‌گذارد که به افسردگی و یأس بیشترخواننده، بینجامد. نمونهٔ واقعی و عمیق واقعگرایی شکاکانهٔ جدید را می‌توان در رمان «مأمور مخفی»[۱۴] (۱۹۰۷م.) «جوزف کنراد» ـ که یکی از کناییترین رمان‌هایی است که تاکنون نوشته شده ـ دید. این رمان فاقد قهرمان مرد یا زن، که معمولاً در آثار داستانی وجود دارد، است. بنابراین ما به عنوان خواننده فقط می‌توانیم با فاصلهٔ کنایی‌ئی (Ironic Distance) که نویسنده از تك‌تك شخصیتهایش می‌گیرد، همراه و هم‌حس‌شویم. کنایهٔ طنزآمیزی که «کنراد» می‌گوید «مرا قادر ساخت تا هر آنچه را که احساس می‌کردم، با آمیزه‌ای از تمسخر و ترحم بیان کنم». در این رمان با جامعه‌ای منسجم روبرو نیستیم. اتفاقات رمان در «لندن» روی می‌دهد که در لفافه و ظاهری از نظم و تمدن پنهان شده است. «شهری غول‌آسا که جمعیتش از برخی از قاره‌ها بیشتر است!... بلعندهٔ ظالم روشنایی جهان». همچنین این رمان، طرح (Plot) ندارد؛ بدین معنی که حوادثش در مجموع از انسجام برخوردار نیست، و داستان از دیدگاهی (Standpoint) بسیار غیر عادی روایت می‌شود. رمان جهانی خلق می‌کند که در آن هیچ شخصیتی توان کشف حقیقت و یا آزاد کردن خویش را ندارد. و گرچه جهان پرآشوب است، ولی شخصیتهای هرج و مرج‌طلب (Anarchist) نیز احمق و پوچند و فقط ماهیت بشر «ناخشنود و ابله» را رو می‌کنند. «استیوی»[۱۵] ابله، که

دائم به‌ترسیم دایره‌های بی‌نتیجه و بی‌معنی مشغول است، شخصیتی است که بیش از همه حس همدردی ما را برمی‌انگیزد؛ و «مینی ورلاك»[۱۶] با کشتن شوهرش ــ که خود با انفجار بی‌هدف و بی‌معنی بمبی موجبات مرگ «استیوی» را فراهم کرده ــ آزادی خود را به‌دست می‌آورد؛ ولی فقط به آزادیی دست می‌یابد که وحشتناك است: «او زنی آزاد شده است. آزاد کامل. و این‌آزادی او را در وضعیتی قرار داده بود که دیگر آرزویی نداشت. دیگر اصلا کاری نداشت که بکند... از جایش جنب نخورد. زنی بود که از بی‌مسئولیتی کامل و بیکاری دائمش لذت می‌برد. درست مثل نعش مرده‌ها». «کنراد» وجود هر ارزش احتمالی را، که بتواند نقشی محوری در زندگی بشر ایفا کند ــ و گاه گاهی هم در رمان مطرح می‌شود ــ نفی و نابود می‌کند. و بدین ترتیب واقعگرایی شکاکانه و بی‌اعتماد در رمان، تبدیل به بینشی مطلق و نابود کننده می‌شود؛ و نظر «مینی ورلاك» را مبنی براینکه «زندگی ناپایدار ارزش تعمق کردن ندارد» تقویت می‌کند. کنراد در رمان «مأمور مخفی» حتی از ستایش مشتاقانهٔ واقعیتهای اجتماعی (که «تریلینگ» آن را جزئی از واقعگرایی رمان می‌داند) پا فراتر می‌گذارد. البته همچنان به سنت واقعگرایی شکاکانه وفادار می‌ماند. اما احتمال وجود قهرمان در جامعه را مورد سئوال قرار می‌دهد، و نیز نسبت به احتمال اینکه برای وجود جامعه بتوان معنایی یافت، و یا روابط بشر و جامعه را به‌گونه‌ای معنی‌دار تبیین کرد، مردد است. علاوه براین به جستجوی بشر برای کشف و کنکاش [واقعیت]، و نیز حتی به وجود «طرح داستانی منظم و مطابق نقشه» ــ یعنی همان‌تصور

واقعگراهای سنتی قبل از خود ـ شکاکانه می‌نگرد. و برای نشان دادن همه اینها، خود داستان را به‌عنوان «ساختمانی منظم» و یا «اسطورهٔ واقعی»، به زیر سئوال می‌برد.

واقعگرایی و رمانی راکه «تریلینگ» تعریف‌کرده، در قرن ما به‌کلی از بین نرفته، ولی شرط و شروطی یافته است. و این به‌ما می‌گوید که واقعگرایی هم مثل خود واقعیت، مفهومی مطلق نیست، بلکه شیوه‌ای از ادراک‌است؛ وبنابراین چه‌ازلحاظ تاریخی و چه به‌لحاظ تفسیرهایی که افراد و اذهان از آن می‌کنند، دائماً تغییر و تحول می‌پذیرد. و رمان نیز پیوسته به نمایش تصوراتی از واقعیت که براساس عقاید رایج و غالب زمانه ـ درباره اینکه تجربیات بشر تحت چه نظامی انجام می‌گیرد ـ بنا شده، مشغول بوده است. (مثلاپشت سر طبیعت‌گرایی Naturalism، عقاید داروین و معتقدان به‌جبر اجتماعی ـ یعنی همان اندیشه‌های آغاز جامعه شناسی ـ قرار دارد و رمانهای واقعگرای روانی و یا رمانهای روانکاوانه براساس عقاید «فروید» و «یونگ»[۱۷] شکل‌گرفته است؛ و باز پشت‌سر بسیاری از رمانهای جدید Modern که امکان واقعیت Realistic Contingency را به سرحد فلسفهٔ پوچی رسانده‌اند، عقاید «هایدگر»[۱۸] و «سارتر» قرار دارد.) ولی به هر صورت رمان گرایشی جبری به واقعیت دارد. زیرا رمان از «نثر» یعنی زبان ادبی که بیش از هر زبان دیگری معنی تحت‌اللفظی و واقعی دارد، استفاده می‌کند و اصالت و صحت تجربیات فردی و شخصی را به رسمیت می‌شناسد. علاوه بر این بیشتر به روابط انسانی می‌پردازد؛ و قبل از اینکه نوشته شود ساختمان وشکلش

از پیش به عکس مصیبت نامه (Tragedy)، معلوم و مشخص نیست؛ گو اینکه البته در مجموع، راه را برای ظهور قالبی واحد و یکسان هموار می‌کند. پس چون واقعگرایی از ویژگیهای متغیر رمان است و به انحاء مختلف می‌توان دربارهٔ آن سخن گفت، با ویژگی واقعگرایی هم نمی‌توان رمان را تعریف کرد. البته همهٔ آن تعاریفی که از رمان شده و در آنها بر نزدیکی رمان به زندگی، اشتیاق و دغدغه‌اش نسبت به مسائل فرد و جامعه، و دقت و توجهش ــ به قول «هنری‌جیمز» ــ به «ترکیب بسیار نامطبوع چیزها» (The Awful Mixture of Things) تأکید شده، درست و بجاست، ولی کامل نیست. ویژگی واقعگرایی شامل حال رمانهایی که ساختمان‌هایی پیچیده دارند و با اشکال، سبکها و فنون پیچیده‌ای همراهند نیز می‌شود؛ مثل رمانهایی که ساختمانی بسیار دقیق و کنترل شده دارند، یا ساختمانشان را موافق با اصول زیبایی‌شناسی بنا می‌کنند (یعنی همان چیزی که «هنری‌جیمز» «قالبی» می‌داند که محصول توجه دقیق به جزئیات و اجزاء خاص است). علاوه بر اینها ویژگی واقعگرایی، دربرگیرندهٔ داستانهایی که اساس و ساختمان خود را به زیر سئوال می‌برند ــ همچون رمانهای «تریسترام‌شندی»، «اولیس» و یا «مأمور مخفی» ــ نیز می‌شود. باید دانست که اگر چه رمان ممکن است جزئیات زندگی روزمره و تجربیات شخصی را به‌نحوی که هیچیك از هنرهای دیگر قادر نیست، در اختیار ما بگذارد، اما در نهایت در قلمرو زبان از ساختمان خاصی برخوردار است؛ و برای اقناع و ترغیب خواننده از فنون ادبی استفاده می‌کند؛ و بالاخره الگوها و ساختمانهای زبانی مختلفی را پی می‌ریزد.

۱) Ford Madox Ford نویسندهٔ انگلیسی آلمانی‌الاصل (۱۸۷۳ـ۱۹۳۶).
2) Phineas Finn
۳) Robert Louis Stevenson شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۸۵۰ـ۱۸۹۴).
4) Manners, Morals and the Novel
5) The Liberal Imagination
۶) Lionel Trilling استاد دانشگاه، داستان‌نویس‌ونقاد امریکایی(۱۹۰۵ـ).
7) Emma
8) Woodhouse
9) Knightley
10) Persuasion
11) Anne Elliot
12) Went Worth
13) Moby Dick
14) The Secret Agent
15) Stevie
16) Minnie verloc
۱۷) Carl Gustav Jung روانکاو و روانپزشك سویسی (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱).
۱۸) Martin Heidegger فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹ـ).

ساختمان رمان

مالکام برادبری

هنگامی که رمان‌نویس رمانی می‌نویسد، جهانی نو و متفاوت خلق می‌کند. جهانی که مؤسسات، سازمانها و شهروندان خاص خود را دارد. الگوهایی دارد برای روابط عناصرش و نظام خویشاوندی خاصی بین افرادش برقرار است. و بالاخره جهانی است با اصول اخلاقی و ارزشهای خاص اجتماعی، که مردم در سایه آنها زندگی می‌کنند؛ و این مردم حس و ادراکی دارند که با آن مسائل و نکات مهم جامعه‌شان را مشخص می‌کنند. این جهان ممکن است از خیلی جهات شبیه به دنیای واقعی خود ما باشد؛ و نیز ممکن است منطبق با شناخت مشترکی باشد که فرد فرد ما از جامعه، واقعیت، بشریت و انسانها داریم. اما باید بدانیم که جهان رمان به‌وسیلهٔ زبان و کلمات ساخته می‌شود. اکثر رمانها جامعه‌ای را خلق می‌کنند که بسیار واقعی است (البته این قاعده استثنا هم دارد)، و متعلق به مکان جغرافیایی خاص با تاریخ و گذشته‌ای مشخص است. در این جامعه

گروهی از مردم ــ که ممکن است تعدادشان بسیار زیاد یا خیلی کم باشد ــ زندگی می‌کنند و این مردم درگیر وضعیت یا سلسله‌ای از وضعیتها و مسائل هستند. همچنین این مردم عادات، رفتار، آداب و رسوم، انتظارات، آرزوها و احتیاجات خاص خود را دارند. مؤسسات، سازمانها و آداب و رسوم این جامعه نقش مهمی در نحوهٔ رفتار و اعمال مردم دارند، و همینها راه و رسم زندگی مردم و بحرانها و بلاتکلیفیهای اخلاقی و غیره را به وجود می‌آورند. بسیاری از کارها بر طبق همین آداب و رسوم و وجود همین مؤسسات انجام می‌شود، و همینها موجب بوجود آمدن بسیاری از قراردادها، قوانین و محدودیتها هستند. و باز باعث و بانی ازدواجهایی که رمانهای «جین‌اوستن» با آنها تمام می‌شود، امثال همین جوامع هستند؛ و نیز «ساموئل ریچاردسون» مسئله تقدس عفت زنان را در همین جوامع طرح کرده است؛ و بالاخره همین جوامع نردبانهایی بر سر راه قهرمانهای داستانهای گوناگون ــ از قهرمان «سرخ و سیاه»[1] «استاندال»[2] به نام «ژولین سورل»[3] گرفته تا قهرمان «اتاق فوقانی» داستان «جان برین» با نام «جولمپتون»[4] ــ می‌گذارند تا با پیکار بی‌امان و دست و پنجه نرم کردن با مسائل جور واجور، از آن بالا روند و خود را از طبقه‌ای از اجتماع، به طبقه‌ای بالاتر برسانند. رمان دست ما را می‌گیرد و از امثال همین جوامع عبور می‌دهد. ما را وامی‌دارد تا سلسله حوادثی را دنبال کنیم که در همین جوامع‌اتفاق می‌افتد. و باز رمان از طریق خلق منطقی که از طریق داستان بسط می‌یابد و اغلب بعدی اسطوره‌ای وداستانی (طرح داستان) و یا اعتبار تاریخی، پشت سر آن است،

ما را خوب با وضع این نوع جوامع آشنا می‌کند.

اما به هر صورت، جهان رمان مصنوعی است و به دست کسی ساخته می‌شود. بنابراین نویسنده باید ما را ـ به نحوی ـ وادارد تا پا به درون این‌جهان بگذاریم و با آن پیش برویم. همچنین نویسنده باید در تمام طول داستان، نظامی از چیزهای محتمل و باور کردنی بوجود آورد و همه عناصر این جهان را با هم سازگار و هماهنگ کند، و در محدودهٔ اثرش منطقی یکدست بوجود بیاورد، و هر جزء را طوری انتخاب کند که در مجموع بر خواننده اثری واحد بگذارد. و بالاخره رمان‌نویس همهٔ عناصر و اجزاء داستانش را به سبك خاصی عرضه می‌کند؛ به آنها شکل می‌دهد و بر آنچه که بخواهد بیشتر تأکید می‌کند، تا این اجزاء و عناصر را مثل موم در چنگ خود بیاورد و در طرح و نقشه‌ای خاص بگنجاند، و با آنها داستان خود را بسط دهد. به عنوان مثال «جین‌اوستن»، عمداً اثر خود را روی چیز خاصی متمرکز می‌کند؛ یعنی جهان داستانش را محدود و منحصر به جامعه‌ای کوچك می‌کند و آن را در چارچوب تجربیات طبقهٔ خاص و کوچکی از مردم نگه می‌دارد (که معمولا این طبقه، همان طبقهٔ یکی مانده به اشراف یا طبقهٔ متوسط روستایی است)، تا جهانی یکدست و متراکم ـ از نظر اخلاقی ـ بوجود آورد، و از این رهگذر بتواند از نزدیك و به طور دقیق نحوهٔ زندگی، اخلاق و رفتار و ارزشهای این جامعه راتحلیل و بررسی کند. اما «چارلزدیکنز» جهانی پهناور و وسیع ـ چه از نظر جغرافیایی و مکانی و چه از نظر اجتماعی ـ خلق می‌کند. جهانی که در آن طبقات و دستجات مختلفی زندگی می‌کنند. چرا که «دیکنز» نمی‌ـ

خواهد اخلاق و رفتار گروهی خاص را بررسی کند؛ بلکه می‌خواهد اخلاق و رفتار را به‌طور کلی و وسیعاً مورد بررسی قرار دهد. هر کدام از این جهانها باجهان دیگر در زمان دیگر، فرق دارد؛ و باز هم هر کدام بر طبق منطقی خاص بسط وگسترش می‌یابد و بادیدگاهی متفاوت تحلیل و بررسی می‌شود.

هر رمان‌نویس جهان خاص خود را می‌سازد و رسم و رسوم و قراردادهای خاصی را برای این جهان تدوین می‌کند. این رسم و رسومها یا عمومی است که بر طبق سنتها و شگردهای آشنا و مشترك همهٔ‌رمانها پایه‌گذاری می‌شود، و یا خصوصی است؛ یعنی هر رمان ویژگیهای خاص خود را دارد، و قراردادها و جوامع مربوط به خود را بوجود می‌آورد و مسائل و مشکلات مشخص و متفاوتی را حل می‌کند. اما رمان‌نویس قبل از نوشتن رمان خود، در همهٔ موارد تصمیم‌گیری نکرده است و همهٔ جوابها را نمی‌داند. هر رمان فتح باب و شروع جدیدی است؛ به‌همین دلیل هم شیوه‌ای نو و دشواریهای مخصوص به‌خودش را دارد. البته رمان‌نویس قبل از اینکه رمانش را به‌پایان ببرد و نسخهٔ نهاییش را به‌چاپ بسپارد، به‌قدر کافی دربارهٔ جهان متفاوت رمانش، اطلاعات دارد و یا کسب می‌کند؛ اما فقط در موقع نوشتن است که نکات مهم رمان، پیوستگی و روابط متقابل اجزاء ظاهر می‌شود. بنابراین او در موقع نوشتن، دائم روی منطق و توالی داستانش کار می‌کند، مسائلی را که در حین کار پیش می‌آید حل می‌کند و سعی دارد که خواننده را دائم و به‌گونه‌ای محکم و ثابت پیش ببرد. همچنین او باید در داستانش وحدت ایجاد کند؛ و این وحدت از دو چیز نشأت می‌گیرد، که

البته هر دو اینها در کل باهم مرتبطند. چنین وحدتی در وهله اول از آنجا ناشی می‌شود که نویسنده در عین اینکه داستانش را بسط می‌دهد و به‌پیش می‌برد، باید استحکام و هماهنگی درونی این جهان را ــ در رمان خود ــ نیز حفظ کند، و رفتار و اعمال اشخاص و حوادث را متحمل و باورکردنی جلوه دهد؛ که در نقد ادبی ما از این نوع وحدت با واژگانی نظیر «طرح داستان» و یا «بسط روایت» نام می‌بریم. وحدت دیگر از طریق یکدست کردن عناصری مانند زبان، الگوی خاص تلقیها، ساختمان و نظامی که دائم گسترش می‌یابد و خواننده را به‌جلو رفتن در داستان ترغیب می‌کند، ایجاد می‌شود. زیرا رمان‌نویس باید لحن خاصی برای ــ نوشتن ــ رمان خود بیابد، و از این طریق با خوانندهٔ خود به‌گونه‌ای ارتباط برقرار کند که خواننده همه‌چیز را کاملا درك کند، در حوادث و مسائل جهان نویسنده شرکت کند و در برابر همه‌چیز این جهان با موضعگیری ــ ابراز همدردی و یا انزجار ــ حساسیت و واکنش نشان دهد. این نوع وحدت همان چیزی‌است که ما با کلماتی از قبیل «فن» و یا «قالب داستان ــ و یا با کلماتی که برمسئلهٔ سنجش مصالح داستان تأکید می‌کنند مثل کنایهٔ طنزآمیز (Irony) ــ درباره‌اش بحث می‌کنیم. و این دو چیز که در ذهن نویسنده به‌هیچ وجه از هم جدا نیست، در روند خلق اثر، اهمیتی محوری دارند. و این بدان معناست که رمان‌نویس چه بخواهد و چه نخواهد، با نوشتن خود، نه‌تنها آنچه را که ما می‌خوانیم بوجود می‌آورد، بلکه همراه با آن‌چگونه خواندن ما را نیز می‌آفریند.

رمان‌نویس چگونه ما را به‌خواندن رمانش ترغیب می‌کند؟

نوشتن رمان یعنی ساختن جهانی با کلمات وزبان؛ و رمان جهانی است که دائم رشد می‌کند و بسط می‌یابد. رمان معمولا از حوادثی پشت سر هم و توأم با نقشه و برنامه، که در دل ساختمانی منظم جای گرفته، تشکیل یافته است. و این نوع ساختمان از نوع دستچین کردن اجزاء، انتخاب حوادث و زبان گرفته تا آشنا کردن خواننده با عناصر داستان، و نیز عکس‌العملهای خواننده در برابر داستان را شامل می‌شود. نویسنده باید ما را ترغیب کند تا قوانین، اصطلاحات و چم و خم این جهان را بپذیریم، انتظارات و توقعاتی در ما بوجود آورد، و اصول جلو بردن داستانش را به ما بقبولاند. زیرا همینها در مجموع ساختمان کل رمان را پی می‌ریزند. هنگامی که شروع به خواندن رمانی می‌کنیم، بلافاصله عناصر و نکاتی در داستان، جهت و مسیر جلو رفتن ما را مشخص می‌کنند. در این هنگام ما به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه، می‌فهمیم که نویسنده چگونه مصالح و عناصر داستانش را انتخاب‌کرده‌است؛ و همینها هم کلید فهم جهان خاصی است که نویسنده بوجود آورده است؛ و باز همینها هستند که نشان می‌دهند که داستان در چه محدوده‌ای و با چه اصولی جلو خواهد رفت. درست از زمانی که در ما انتظارات و توقعات خاصی بوجود می‌آید، از همان لحظه نیز وادار می‌شویم که به خواندن داستان ادامه دهیم. معمولا سرمنشأ این توقعات دو چیز است: یکی توقعاتی است که منطق داستان در ما بوجود می‌آورد، مثلا اگر رمان راجع به‌زندگی یك نفر است، داستان آن، چند اوج بیشتر

ندارد: یا شخصیت اصلی به مکاشفه و بصیرتی می‌رسد یا اینکه در رسیدن به محبوب یا آرزویی موفق می‌شود یا شکست می‌خورد، و یا بالاخره ممکن است اوج داستان همان مرگ شخصیت اصلی باشد. ولی اگر داستان راجع به زندگی و امورات یك جامعه یا گروه است، لاجرم اوج داستان باید مثلا روشن کردن ذهن خواننده نسبت به مسئله‌ای اجتماعی باشد. البته اگر ما خواننده‌ای با تجربه باشیم، قبلا در مورد نوع رمانهایی هم که می‌خواهیم بخوانیم، تصمیم می‌گیریم. مثلا آیا می‌خواهیم «رمان روانی» بخوانیم یا «رمان خنده‌دار»؛ و آیا قصهٔ رمانی که می‌خوانیم باید رمانتیك و پرماجرا باشد یا سمبلیك. علاوه براین خوانندهٔ باتجربه، کم‌کم دیدی نقادانه نسبت به قالب داستان یا نحوه کارگردانی و داستانگویی نویسندهٔ رمان پیدا می‌کند. مثلا از خود می‌پرسد که رمان‌نویس چه زاویه دیدی را انتخاب‌کرده است؛ نسبت به داستانش چه موضعگیری یا لحنی دارد؛ مصالح داستانش را با چه منطقی ارزیابی می‌کند و یا بالاخره در نظام داستانی که بوجود آورده است، نسبت به چه چیزهایی علاقه و تمایل بیشتری نشان می‌دهد. زیرا رمان‌نویس همواره لطف خود را نثار بعضی از کلمات، اشخاص و اعمال می‌کند، و از آن طرف، نسبت به‌برخی دیگر کم‌لطف است و با نظری انتقادآمیز به آنها می‌نگرد.

این چیزها همه به‌نحوهٔ انتخاب، ذوق و سلیقه نویسنده برمی‌گردد؛ که البته هر آن چه را که نویسنده انتخاب می‌کند، قصد و منظوری دارد. چرا که اجزای رمان او با همدیگر ارتباط دارند و با در نظر گرفتن مجموع آنهاست که می‌توان به‌مفاهیم و معانی رمان او

پی برد. به بیان دیگر ــ همان‌طور که گفتیم ــ آنچه را که رمان‌نویس می‌آفریند و به نمایش می‌گذارد، نظم و ترتیبی دارد. او از ابتدا تا انتهای رمان را، یعنی هر کلمه، جمله، بند و یا فصل از رمانش را، بـا نظـم و ترتیب خاصی می‌نویسد. رمان‌نویس واسطهٔ بین قصهٔ خود و ماست؛ و اگر او رمان‌نویس متعهد و ورزیده‌ای باشد، هنگام نوشتن رمان به‌گونه‌ای سختگیرانه، فقط چیزهای مهم و پرمعنی را دستچین می‌کند. البته حرف ما به این معنا نیست که رمان‌نویس قبل از نوشتن رمان، همهٔ رمان را به‌شکلی مدون در ذهن خود دارد و از همه چیز رمان خود مطلع است؛ و یا اینکه وقتی ما اول رمان او را خواندیم، می‌توانیم تا آخر داستان او را حدس بزنیم. رمان‌نویس فقط در حین کار است که از چم و خمهای رمان خود آگاهی می‌یابد، و از محدودیتها و امکانات خود واقف می‌شود. «هنری‌جیمز» در مقدمه‌ای که بر رمان خود «تصویر یـك زن»[5] (۱۸۸۱ م.) نوشته است، آنچه را که ما می‌خواهیم بگوییم به بهترین وجه بیان کرده است. او می‌گوید نویسنده وقتی شروع به نوشتن رمانی می‌کند، می‌داند که بعضی چیزها در رمان او جوهر و اساس کار را تشکیل می‌دهند، و بقیه فقط حکم شاخ و برگ و حواشی را دارند. یعنی بعضی محور کارند و بقیه فرعیات و جزئیات هستند، و بیشتر به درد تزیین کار می‌خورند. خوانندگان رمان نیز باید هرچـه بیشتر و دقیقتر بـه دنبـال نکـات اساسی و مهم رمان باشند. بدیـن معنـی که نه‌تنهـا بـایـد کم‌کم به برداشتها و تلقیهای درستی از رمـان برسند و دقیقتر جلو بروند، بلکه باید نکات مهم و تلقیهایشان از رمان را به‌نحوی به‌هم ربط دهند و به کلیتی دست

یابند. به‌عنوان مثال، ممکن است دو رمان از نظر شکل کار و نوع تکنیکهایی که به‌کار گرفته‌اند، مثل هم باشند؛ اما اگر نیك بنگریم، احتمالا متوجه خواهیم‌شد که حفظ و استمرار این شکل از کار در یکی از این رمانها هدف عمدهٔ نویسنده بوده است؛ حال آنکه در دومی، نویسنده زیاد در بند استفادهٔ دائم‌و مستمر ازاین تکنیك نبوده است؛ چرا که این شکل از کار را فقط به عنوان زینت و لعاب ــ و نه اساس و جوهر ــ اثر انتخاب کرده است.

بنابراین هنگامی که رمانی را به‌دست می‌گیریم و شروع به‌خواندن می‌کنیم، به فوریت پی به انتخابهای اساسی نویسنده می‌بریم و از راهی که در پیش گرفته، مطلع می‌شویم. نویسنده ممکن است ــ سفت و سخت ــ به‌دنبال ایجاد مکان و فضایی تاریخی باشد، و بخواهد این حس را به‌ما القاء کند که همهٔ حوادث و رویدادهای تاریخی رمانش واقعی است؛ یا اینکه از طریق محو و کم‌رنگ نشان دادن زمان و مکان تاریخی رمانش، بخواهد احساسی در ما بوجود آورد مبنی براینکه حوادث رمانش متعلق به‌زمان و مکان‌خاصی نیست، بلکه متعلق به همهٔ زمانهاست و در طول تاریخ دائم تکرار می‌شود. همچنین نویسنده ممکن است حوادث رمان خود را حول محور زندگی یك نفر بنا کند، و یا کار خود را برروی جامعه و یا اجتماعی که در آن افراد مختلفی با هم حشر و نشر دارند متمرکز کند. و باز ممکن است:

ــ داستان خود را به طریق اول شخص یا سوم شخص و یا ترکیبی از هردوی این شیوه‌ها بازگو کند.

ــ خودش روایت داستانی را که در آن به نحوی درگیر ماجراها و حوادث بوده است، به عهده بگیرد.

ـ خودش داستان را روایت کند، منتها از دید یك ناظر بی‌طرف.
ـ روایت داستانش را به‌طور کامل، بر عهدهٔ یکی از اشخاص رمانش بگذارد.
ـ در همان اول داستانش اعتراف کند که همه داستان ساخته و پرداختهٔ خود اوست.
ـ داستان را خودش بازگو کند، منتها از آخر داستان شروع کند. یعنی خودش را در انتهای یك سلسله از حوادث گذاشته، از همان ابتدا، انتهای‌داستان را افشاء کند و سپس به‌نقل داستان بپردازد.
ـ داستان را از وسط و از زبان خودش بازگو کند، منتها طوری که انگار آخر داستان را نمی‌داند.
ـ داستان را با تولد قهرمان رمانش آغاز کند؛ که در این مورد احتمالا قصد دارد بر اهمیت سرنوشت یك فرد تأکید کند و جهانی بسازد که در آن قضاوت دربارهٔ زندگی و تجربیات یك نفر اساس داستان را تشکیل می‌دهد.
ـ به تشریح سلسله‌ای از حوادث و تحولات تاریخیی بپردازد که زندگی چند نسل را دربر می‌گیرد؛ که دراین صورت قصد او احتمالا این است که جهانی بیافریندکه در آن زندگی یك فرد نسبت به حوادث کل جهان او (که دربوجود آوردنش زندگی افراد مختلفی‌دخیل بوده) از اهمیت کمتری برخوردار است.

البته در اینجا سلیقه‌ها بی‌نهایت متفاوت و مختلف است؛ ولی درست از لحظه‌ای که نویسنده راهش را انتخاب کرد (مثلا داستان را از اینجا شروع کند یا از بهمان‌جا، و یا داستان را از زبان یا از دید این یا آن چند نفر روایت کند) دست به انتخابی اساسی زده، و

نحوهٔ رشد و نمو داستانش را مشخص کرده‌است. و از همین‌جا هم منطق داستان او زاده می‌شود؛ که این منطق تنها لحن و تکنیك داستان را دربر نمی‌گیرد، بلکه کل نظام «بسط و گسترش داستان» را پی می‌ریزد؛ به‌بیان دیگر «ساختمان رمان» او را مشخص می‌کند.

پس ـ بنابر آنچه گفتیم ـ رمان‌نویس با انتخاب‌هایی که در ابتدای رمانش می‌کند، خود را تا حدود زیادی پایبند و ملزم به‌رعایت آنها می‌کند. زیرا بخش مهمی از معنی و مفهوم رمانش بستگی به‌انتخابی دارد که در مورد نظم، ترتیب حوادث و زاویه دید رمان خود کرده است. به عنوان مثال اگر راهی را که رمان‌نویس انتخاب می‌کند این باشد که حوادث داستانش را به ترتیب زمان وقوع پشت سر هم بچیند ـ یعنی داستان را از اولین اتفاق شروع کرده، به‌ترتیب زمانی تا انتهای داستانش پیش برود ـ حاصل کارش رمانی خواهد شد با جهانی خاص؛ که این جهان معانی و روابط درونی خاص دارد، و برای فهمیدن مفاهیم آن باید راه مشخصی را دنبال کرد. حال اگر همین نویسنده شیوهٔ دیگری را انتخاب می‌کرد؛ یعنی مثلا اگر در رمانش دائم از نظر زمانی جلو و عقب می‌رفت (مثل کاری که «ویلیام فاکنر» کرده) و یا مثل «ویرجینیا ولف» یا «ویلیام گولدینگ» هی از این حادثه به حادثهٔ دیگر می‌پرداخت (طوری که انگار این کار تمامی ندارد)، به جهانهایی دست می‌یافت کاملا متفاوت با جهان رمان قبلی خود. و باز اگر رمان‌نویس داستان خود را از دید یا زبان یك نفر نقل کند، جهان رمانش با جهان‌رمانی که از دید یا زبان چند نفر نقل شده، بسیار فرق خواهد داشت. اجازه بدهید مثالی بزنیم. «امیلی برونته» رمان

«بلندیهای بادگیر» (۱۸۴۷ م.) خود را، از زبان دو نفر نقل می‌کند: یعنی ابتدا «لاك وود»[۶] شروع به گفتن داستان می‌کند و در دل همان داستان، رمان از زبان شخص دیگری، یعنی خدمتکار او ــ «نلی‌دین»[۷] ــ نقل می‌شود؛ که این خدمتکار نوع روابط و زندگی «کتی»[۸] و «هیث‌کلیف»[۹] را برای خواننده ــ و «لاك‌وود» ــ شرح می‌دهد. البته ممکن است این شیوه از روایت داستان، شاق و پر دردسر به‌نظر برسد؛ بخصوص اینکه «امیلی‌برونته» برای اینکه سیر منطقی وقایع داستانش را حفظ کند، مجبور شده به هر کار و شیوه‌ای متوسل شود. مثلا برای نظم دادن به‌حوادث داستانش، هرکجاکه حادثهٔ اساسی و مهمی راجع به «هیث‌کلیف» و «کتی» پیش می‌آید، وجود «نلی‌دین» [راوی دوم داستان] را به کلی فراموش می‌کند. گاه گاهی هم البته از منطق و نوع زاویه دید داستانش تخطی می‌کند و این چیزی‌است که در نظر دنباله‌روهای«هنری‌جیمز»، گناهی نابخشودنی است. ولی در مجموع «برونته» سعی داردکه به این شیوه از روایت داستان‌وفادار بماند وآن‌را به‌هرطریق، ادامه دهد، چراکه اگرداستان رابه‌عنوان خاطرات‌گذشته نقل کند، جنبهٔ قهرمانیش‌قویتر از داستانی خواهدشدکه به طور همزمان نقل شود. البته باید دانست که ــ به قول «فورستر» در کتاب «جنبه‌های رمان» ــ «منطق داستان» رمان‌نویس، هیچگاه به‌طرزی خشك و مکانیکی او را به بند نخواهد کشید. رمان‌نویس‌گاهی برای‌اینکه خواننده را با مفاهیم و نکات جدیدتری آشنا کند، زاویه دید خود را تغییر می‌دهد. البته در این، جای هیچ شکی نیست که نویسنده باید به‌منطق داستان خویش و نیز ترتیبی که‌برای حوادث داستانش در نظر گرفته، وفادار

و پایبند بماند. پس با این بیان، هر رمان جهانی می‌آفریند متفاوت و مخصوص به‌خود؛ و باز هر رمان به‌نحو خاصی ما را به‌جلو رفتن در داستان ترغیب می‌کند، که این خود حاصل قوانین خاصی است که بر نحوهٔ روایت قصه توسط نویسنده، حاکم است. به زبان دیگر، نویسنده که واسطهٔ بین قصه خود و ماست، پایبند قوانین خاصی است. ممکن است گاهی فکر کنیم که همهٔ رمانهای «جین‌اوستن» مثل هم هستند، در صورتی که چنین نیست. هر کدام از این رمانها به‌نحو خاص خود، ما را ترغیب می‌کنند که همراهشان جلو برویم؛ و نیز هر کدام انتظارات و توقعات خاصی را در ما بوجود می‌آورند و ارزشهای متفاوتی را طرح می‌کنند، که مناسب حال و مطابق ساخت و کار همان داستان خاص است؛ و بالاخره هر کدام مشکل و مسئلهٔ غامضی را حل می‌کنند که ویژهٔ خود آن رمان است. البته هرآنچه را که گفتیم در مورد رمانهای دیگر نیز صادق است.

خلاصهٔ کلام اینکه، همواره باید با خواندن همان یکی ــ دو بند اول هر رمان، خوب به نکاتی که در زیر می‌آید توجه کنیم:

الف) زاویه دید رمان: (که در این مورد ما با فنون داستان‌نویسی سر و کار داریم.) باید ببینیم که رابطهٔ راوی و داستانی که می‌گوید چیست؟ آیاداستان به‌طریق اول شخص روایت می‌شود یا سوم شخص؟ داستان چند راوی دارد و این راوییها چه ارتباطی با هم دارند؟

ب) لحن رمان: (البته این مورد، جدای از مورد بالا نیست، ولی بیشتر مربوط می‌شود به نوع ارزیابی و دید راوی نسبت به داستانی که می‌گوید.) نظر راوی و موضع او نسبت به داستانی که (با استفاده از شیوه‌ـ

های فنی روایت) باز می‌گوید، چیست؟ موضع و حالتی که او در برابر خواننده دارد، کدام است؟ جای او در داستانی که می‌گوید کجاست؟

ج) پیش‌بینی مسیر و نحوهٔ بسط داستان: (که این مورد برمی‌گردد به‌ترتیب حوادث و ساختمان داستان و یا منطق داستان.) رمان‌نویس می‌خواهد چه نوع‌جهان‌های اجتماعی و اخلاقیی بوجود آورد؟ رمان‌نویس چه اطلاعاتی را به خواننده می‌دهد و به چه شکل؟ حوادثی که از این پس روی خواهد داد در پی زنده کردن چه احساسی در خواننده است؟

1) Red and Black

۲) Stendhal نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۸۳ـ۱۸۴۳).

3) Julien Sorel
4) Joe Lampton
5) The Portrait of a Lady
6) Lockwood
7) Nelly Dean
8) Cathy
9) Heath cliff

□ رمان و سه قالب داستانی دیگر

نورتروپ فرای

اگر قالب مکتوبی را که عمدتاً به نثر نوشته شده، به اصطلاح داستان بنامیم، آنگاه به‌این نکته برمی‌خوریم که معنی واقعی داستان (Fiction) عبارت است از مطلبی «دروغ» و «غیر واقعی». به همین علت هم اگر «کتابداری» حرفهای نویسندهٔ «شرح احوالی» (Autobiography) را راست بپندارد، کتاب «شرح احوال» او را در قفسهٔ کتابهای «ادبی غیرداستانی» (Non—Fiction) می‌گذارد؛ و اگر او را دروغگو بداند، کتابش را در قفسهٔ کتابهای «ادبیات داستانی» خواهد گذاشت. حال این نوع دسته‌بندی و این‌گونه تفاوت قائل شدن به چه کار می‌آید، خدا می‌داند؛ و در واقع هم سر درآوردن از آن بسیار مشکل است. ولی آنچه مسلم است، این است که داستان (Fiction) به لحاظ لغوی، یعنی چیزی‌که به خاطر خودش بوجود آمده و ساخته شده؛ و در اصطلاح نقد به آثاری ادبی ـ هنری اطلاق می‌شود که در اساس با هم اختلافی ندارند و پیوسته شکل اساسی

خود را حفظ کرده‌اند؛ و نیز اکثراً مقصود از داستان، اثر هنری «منثور» است. به هر حال اگر هم در آنچه گفتیم راه افراط را پیموده باشیم، بر این بینش ــ که ناشی از طبع گل و گشاد و غیرمنطقی ماست ــ نیز که داستان همه جا مساوی با رمان (که فقط یکی از اشکال خالص داستانی است) است، باید اعتراضی اساسی کرد.

قبل از هر چیز اجازه بدهید که به چند کتابی که هنوز طبقه‌بندی نشده‌اند و در مرز بین ادبیات داستانی و ادبیات غیر داستانی هستند، نگاهی بیندازیم. آیا «تریسترام شندی» [اثر «لارنس‌استرن»] رمان است؟ تقریباً همه متفق‌القولند که بله. علی‌رغم‌اینکه این کتاب برخی از موازین داستانی را به راحتی زیر پا گذاشته است. «سفرهای گالیور» [نوشته «جاناتان سویفت»] چطور؟ آیا «سفرهای گالیور» رمان است؟ در اینجا اکثر افراد به نشانهٔ عدم توافق لختی درنگ خواهند کرد. چرا که حتی «نظام کتابداری دهدهی دیویی» نیز با این نظر موافق نیست. زیرا در این نظام از کتابداری، «سفرهای گالیور» تحت عنوان «طنز و هجو» طبقه‌بندی شده است. البته هیچکس در این شك ندارد که «سفرهای گالیور» داستان است. پس اگر این کتاب داستان است، لاجرم باید بین «داستان» و «رمان» (که نوعی از داستان است) تفاوت باشد. برگردیم به بحثمان. آیا کتاب «سارتور رسارتوس»[1] [خیاط لباس را وصله کرد] [نوشتهٔ «تامس کارلایل»[2]] داستان است؟ و اگر نیست چرا؟ آیا کتاب «حلاجی مالیخولیا»[3] [نوشتهٔ «رابرت‌برتن»[4]] داستان است؟ آیا این کتاب نوعی اثر ادبی است، یا فقط اثری غیر داستانی است که سبکی ادبی دارد؟ آیا اثر «جورج‌بارو»[5] با نام

«لاونگرو»[۶] [یعنی «ادیب»] داستان است؟ همهٔ کتابخانه‌ها خواهند گفت بله، هرچند کتاب «کتابهای کلاسیك جهان»[۷]، آن را تحت عنوان «سفرنامه و اقلیم‌شناسی» طبقه‌بندی کرده است.

نویسندگانی که تاریخ ادبیات می‌نویسند و عادت دارند که «رمان» را با «داستان» یکی بگیرند، هنگامی که می‌بینند جهان مدت مدیدی را بدون رمان گذرانده است، بسیار آشفته می‌شوند؛ و نیز وقتی که سرانجام به‌طور قاطع رأی می‌دهند که اثر «دفو» [احتمالا «رابینسون کروزوئه»] رمان است، به ناچار مجبور می‌شوند که نظریهٔ بی در و پیکر خود را [مبنی براینکه داستان و رمان یکی است] به‌نوعی جمع و جور کنند. بعد تخفیف می‌دهند و داستان «تئودور»[۸] [احتمالا «قصهٔ نوآموزیهای تئودور»[۹] اثر «تامس‌دلونی»[۱۰]] را مجموعه‌ای از مقالات تجربی می‌دانند که رمان‌گونه است؛ که البته ممکن است این نظر با اثر «دلونی» جور در بیاید، ولی مطمئناً در مورد اثر «فیلیپ‌سیدنی» [احتمالا اثر «آرکادیا»ی او] حرف مزخرف و مهملی است. و بعد تصریح و تأکید می‌کنند که در قرن‌هفدهم، به‌لحاظ داستانی، وقفه‌ای حاصل شده است و این وقفه و فاصله دقیقاً تمام دوران عصر طلایی نثر فصیح و فاخر را می‌پوشاند. و سرانجام به‌این نتیجه می‌رسند که عنوان «رمان» که تا سال ۱۹۰۰ میلادی کم و بیش قالبی شناخته شده بود، پس از آن به بخشها و دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شود، و آنقدر تنوع می‌یابد که می‌توان عملا هر کتاب منثوری را که موضوع مشخصی ندارد، رمان نامید. واضح است که این دید نسبت به ادبیات منثور داستانی، که بر محور رمان قوام گرفته

است، مانند نظریهٔ هیئت بطلمیوس ــ درباره جهان ــ می‌ماند؛ و از بس پیچیده و بغرنج است، دیگر کارایی خود را از دست داده است و باید جای خودرا به نظریه‌ای نسبیتر از نوع کپرنیکی‌اش بدهد.

اگر دقیقتر و جدیتر دربارهٔ رمان فکر کنیم و آن را نه معادل «داستان»، بلکه قالب و «شکلی از داستان» بگیریم، خواهیم دید که رمان دارای ویژگیهایی است ــ البته مهم نیست چه ویژگیهایی ــ و این ویژگیها به گونه‌ای است که‌می‌توان مثلاً نویسندگانی نظیر «دانیل دفو»، «فیلدینگ»، «جین‌اوستن» و «هنری‌جیمز» را در مرکز این سنت ادبی قرار داد، و «بارو» و «تامس لاوپیکاك»[11]، «هرمان ملویل» و «امیلی‌برونته» را به نحوی در حاشیهٔ آن گذاشت. گو اینکه‌این ارزیابی‌چندان عالی و دقیق نیست، و به‌همین دلیل هم ممکن است بگوییم که «موبی‌دیك» [یا «نهنگ سفید» اثر «هرمان ملویل»] اثری والاتر از کتاب «خودپرست»[12] [نوشتهٔ «جورج‌مردیث»] است؛ ولی به‌هر حال احساس می‌کنیم که اثر «مردیث» به رمان نزدیکتر است تا «موبی‌دیك». تصوری که «فیلدینگ» از رمان داشت، یعنی اینکه رمان «حماسهٔ منثور و تمسخرآمیز» (Comic Epic in prose) است، نظری است اساسی در مورد شیوه‌ای که او سعی بسیار کرد تا آن را پایه‌گذاری کند و رواج دهد. در رمانهایی که ما آنها را نمونه می‌دانیم، مثل رمان «جین اوستن» [احتمالاً «غرور و تعصب» او] طرح و گفتگو خوب با هم درآمیخته‌اند، و گفتگوها شبیه گفتگوهای نمایشنامه‌های آداب و رسوم اجتماعی درآمده است؛ و از این جهت این رمان به «نمایشنامهٔ آداب و رسوم اجتماعی» (Comedy of Manners) نزدیك است؛ ولی پشت

سر قواعد و قوانین حاکم بر رمان «بلندیهای بادگیر» [اثر «امیلی برونته»] سنن ادبی موجود در قصه‌ها و «ترانه‌های قدیمی» (Ballads) پنهان است. رمان «جین اوستن» و رمان «بلندیهای بادگیر» هر دو به نمایشنامه‌های تراژدی، و عواطف پرملال‌وآمیخته باخشم و احساسات نزدیکند؛ که البته این نوع از احساسات تعادل «لحن» رمان «جین اوستن» را برهم‌زده، ولی در رمان «بلندیهای بادگیر» خوش نشسته است. همچنین است وضع حضور عناصر غیبی و موجودات عجیب و غریب و یاحتی اشاره به‌آنها[در هردو رمان]، که‌معمولا به کارگیریشان در رمان بسیار سخت و مشکل است. طرح این رمانها نیز با هم متفاوت است. در رمان «جین‌اوستن» همه چیز بر محور وضعیت و موقعیتی واحد می‌گردد؛ ولی «امیلی برونته» داستانش را خطی و طولی دنبال می‌کند. «امیلی برونته» واقعاً به وجود راوی در داستانش نیاز دارد؛ ولی وجود و حضور راوی در داستان «جین‌اوستن» بی‌معنی و همچون وصله‌ای نچسب است. پس لاجرم برای توجیه و تبیین داستان «بلندیهای بادگیر» ــ که اثر داستانی و منثور متفاوتی است و ما در اینجا آن را رمانس [داستان عاشقانه و پر ماجرا] می‌نامیم ــ به قوانین و قواعد متفاوتی نیاز داریم. در اینجا ما مجدداً مجبوریم از کلمهٔ واحدی [رمانس]، در مواقع و جاهای گوناگون استفاده کنیم؛ ولی به هر حال به‌نظر می‌رسد استفاده ازکلمهٔ «رمانس» مناسبتر از کلمهٔ «قصه» Tale ــ که کاربردش در مورد نوشته‌های کوتاهتر است ــ باشد.

رمانس

اختلاف اساسی «رمان» و «رمانس» [داستان «عاشقانهٔ پرماجرا» یا «سلحشورنامهٔ عاشقانه»] در نحوه شخصیت‌پردازی این دو است. رمانس نویس تلاش نمی‌کند تا اشخاصی واقعی بوجود بیاورد و این امتناع تا حدی است که اشخاص او به‌اصطلاح روانشناسان، بدل به «الگوی کهن و ازلی» (Archetype) می‌شوند. و باز در رمانس است که ما می‌توانیم تجسم نظریات «یونگ» را ببینیم. یعنی در رمانس «قهرمان»، همان «غریزهٔ (ممنوع) جنسی» «یونگ» (Libido) است و «قهرمان زن»، همان «عامل وسوسه‌گر» (Anima)؛ و «ضدقهرمان شرور» هم همان «سایه» یا «جنبهٔ ناخودآگاه و طبیعی انسان» (Shadow). به همین دلیل هم همواره ذهنیت پرقدرت و شدیدی در رمانس نمایان است که رمان فاقد آن است؛ و باز همیشه در حاشیهٔ رمانسها، مسئلهٔ «تمثیل» مطرح است. برخی از عناصر و اجزاء شخصیتها در رمانس در قید و بند چیزی نیست، بنابر این طبیعی است که رمانس انقلابیتر [احتمالا به لحاظ اجتماعی] از رمان باشد. رمان‌نویس با شخصیت سر و کار دارد؛ یعنی اشخاصی که نقاب شخصیتی خاص یا نقاب [موقعیتی] اجتماعی به چهره دارند. به علاوه، رمان نویس به چارچوبهای جامعه‌ای با ثبات احتیاج دارد. چنان که برخی از بهترین رمان‌نویسان در استفاده از این چارچوبها تا مرز افراط پیش رفته‌اند؛ اما رمانس‌نویس به افراد مجزا از جامعه و اشخاصی که در خلاء زندگی می‌کنند یعنی شخصیتهایی مطلق و خیالی، می‌پردازد. رمانس‌نویس ممکن است حتی‌فردی سنتی و

محافظه‌کار باشد؛ اما گویی همیشه عنصری پشت پا زننده به قوانین وسنن، وچموش و رام‌نشدنی می‌خواهد از میان صفحات کتابش بگریزد.

بنابراین «رمانس منثور»، قالب یا شکل داستانی مستقلی است و باید بین «رمان» و «رمانس» تفاوت قائل شد. همچنین باید آنها را از میان انبوه آثاری که امروزه تحت پوشش عنوان «رمان» قرار گرفته‌اند، بیرون آورد. همین رابطه بین «داستان کوتاه» و «قصه» نیز هست. به این جهت باید بین شکل یا قالب «قصه» (مثل آثار «آلن‌پو») و داستانهای کوتاه «کاترین‌ـ مانسفیلد»[۱۳] و «چخوف»[۱۴] تفاوت قائل شد. پس رمانس و رمان دوچیز متفاوتند. و اما نمونه‌های خالص هر یك از شکلها یا قالبهای داستانی [مثل رمان، رمانس و غیره] هرگز یافت نمی‌شوند و در اکثر موارد می‌توان «رمانس جدید» را «رمان» نامید و برعکس. اشکال و قالبهای داستانی در هر اثر با هم درآمیخته‌اند درست مثل نژادهای مختلف انسانی که با هم ترکیب شده‌اند؛ و مانمی‌توانیم همان‌طورکه جنس مرد را از زن سوا می‌کنیم، آنها را به صورت مجزا بیابیم و یا از هم سوا کنیم. در حقیقت عامهٔ مردم هم از آثاری‌استقبال می‌کنند که ترکیبی از قالبها یا اشکال مختلف داستانی را، به کار گرفته باشند. مثلا «رمان عاشقانهٔ پرماجرا» (Romantic Novel) [که آمیخته‌ای از رمانس و رمان است] آنقدر از عناصر رمانس را در خود دارد که بتواند «غریزهٔ (ممنوع) جنسی» (Libido) خواننده را در بیرون از وجودش، به شکل «قهرمان داستان»؛ و «عامل وسوسه‌گر» وجودش (Anima) را به شکل «قهرمان زن» (Heroine)، به نمایش بگذارد؛ و آنقدر رمان هست که

بتواند این سمبلهای درون خواننده را درجهانی ملموس و آشنا قرار دهد. در اینجاممکن‌است سئوال شودکه پس فایدهٔ این تمایز قائل شدن بین اشکال داستان چیست؟ بخصوص اینکه ـ با وجود اینکه در نقد ادبی هم به‌طور مشروح در این مورد بحث نشده ـ این اشکال وقالبها آنقدر هم ناشناخته نیستند. به‌این سئوال پاسخ خواهیم داد؛ اما اگر گاهی می‌شنوید که آثار «آنتونی ترولوپ» «رمان» هستند و همه نوشته‌های «ویلیام موریس»[۱۵] رمانس؛ به همان دلیل ناشناخته نبودن این قالبهاست و نباید موجب تعجب بشود.

دلیل این تمایز قائل شدن بین قالبهای داستانی آن است که رمانس‌نویسان بزرگ را بر طبق اصول حاکم بر اثرشان نقد کنیم؛ و مثلا آثار «ویلیام موریس» را صرفاً به این خاطر که هنوز نقادان ما نمی‌دانند که «رمانس» هم قالب مهمی است، کنار نگذاریم. و نیز برطبق آنچه که درمورد ماهیت‌انقلابی «رمانس» گفتیم، اگر نویسنده‌ای «رمانس» نوشت، او را به فرار از واقعیات‌اجتماعی‌متهم نکنیم؛ ویا چنانچه «والتراسکات» خودش گفت «رمانس‌نویس»، است، نقد ادبی زود نقایص و ضعفهای کارش را به‌عنوان «رمان نویس» به‌رخ نکشد. علاوه براین، بدانیم که با وجود اینکه عناصر و ویژگیهایی از رمانس در «سیر و سلوک زائر» [اثر «جان‌بانین»] وجود دارد، شخصیت‌پردازیهای این اثر که براساس الگوی کهن و ازلی (Archetybe) صورت گرفته، و دید انقلابی آن نسبت به تجربه‌ای مذهبی، آن را تبدیل به نمونه‌ای جامع از یك قالب ادبی می‌کند. بنابراین نباید تصور کرد که این اثر صرفاً به‌خاطر این جزء ادبیات انگلیسی قرار گرفته که ضمناً غذای مذهبی

این ادبیات را نیز تأمین کند. و بالاخره بدانیم که‌وقتی «هاوثورن» در مقدمه‌ای که بر اثر «خانه‌ای با هفت شیروانی» خود می‌زند، و مصرانه می‌گوید که این داستان، «رمانس» است و نه «رمان»؛ شاید به آنچه گفته واقعاً معتقد بوده است؛ علی‌رغم اینکه در همان جا نیز می‌گوید که قدر و منزلت قالب دیگر [رمان]، چه بسا «رمانس‌نویس» را وامی‌دارد که از اینکه «رمان» ننوشته معذرت بخواهد.

«رمانس» قالبی است قدیمیتر از قالب «رمان»؛ و شاید همین هم باعث شده که این توهم و اشتباه تاریخی پیش بیاید که «رمانس» شکلی کهنه، رشد نیافته و ناقص، و بازمانده‌ای از دوران خامی و جوانی بشر است. رمانس گرایش به قهرمان‌سازی دارد؛ آن هم به قهرمانی نیك‌سرشت و از هر نظر کامل؛ و نیز طرفدار نظام اشرافیت است [احتمالا منظور رمانسهای ارتجاعی‌است]. همچنین«رمانس»در دوران«رمانتیسیسم» جان گرفت و رواج یافت؛ و تمایلی قوی و آمیخته با رؤیا نسبت به دوران ملوك‌الطوایفی و زمینداری قدیم (Feudalism) و سنت قهرمان‌پرستی (که همان غریزهٔ ممنوع جنسی بود که در وجود قهرمان تجلی بیرونی می‌یافت) داشت. در انگلستان‌رمانسهای «والتراسکات» و تا حدودی «برونته»ها [آن، شارلوت وامیلی]، نمایانگر بخشی از تجدید حیات ــ پوشیدهٔ ــ ادبی و هنری منطقهٔ «نورثم‌بریا»ی[۱۶] انگلستان‌بودند، و نوعی واکنش احساساتی و رمانتیك در برابر گرایش نوین صنعتی در منطقه «میدلندز»[۱۷] انگلستان؛ که همین واکنش هم منجر به بوجود آمدن اشعار «ویلیام وردز ورث»[۱۸] و «رابرت‌برنز»[۱۹]، و فلسفهٔ «تامس کارلایل»

شد. بنابراین تعجبی ندارد اگر مضمون رمانی که وابستگی بیشتری به‌طبقهٔ متوسط صنعتگر داشت، [احتمالا منظور «دن‌کیشوت» «سروانتس» است] بر اساس تقلیدی تمسخرآمیز از رمانسهای قدیم وریشخند کردن باورها و آرمانهای آن شکل بگیرد. سنتی را که «دن‌کیشوت» «سروانتس» پایه‌گذاری کرد، دررمانهایی که وضعیت و موقعیتی خیالی و رمانتیك را از دید خود به‌تحلیل می‌کشیدند، ادامه یافت؛ و از این‌رو به‌جای آنکه این آثار با استفاده از قواعد و قوانین این دونوع قالب [رمانس و رمان] ترکیبی احساساتی بوجودآورند، ترکیبی ظاهراً متضاد، ولی طنزآمیز و کنایی بوجود آوردند؛ که نمونه‌های این نوع رمانها طیف وسیعی یعنی از رمان «صومعهٔ نورثنگر»[۲۰] [اثر «جین‌اوستن»] گرفته تا «لردجیم»[۲۱] [«جوزف‌کنراد»] و«مادام‌بوواری» [اثر «فلوبر»] را، شامل می‌شود.

رمانس یا به‌طور آگاهانه از تمثیل‌استفاده می‌کند، مثل «سیر و سلوك زائر»؛ و یا ناخودآگاهانه، مثل اسطوره‌سازیهای عاشقانه در آثار «ویلیام موریس». رمانس، حد واسط بین «اسطوره» که داستان خدایان است و «رمان» که با انسانهای عادی سر و کار دارد، است. رمانس منثور پس از اسطوره‌های کلاسیك پدید آمد؛ مثلا «داستانهای ایسلند»[۲۲] که منثور است، بلا فاصله پس از اسطوره‌های اقوام شمال اروپا و ایسلند پیدا شد. رمان اغلب می‌خواهد نگرشی داستانی باشد به تاریخ. و شم و نظر درست «فیلدینگ» را دربارهٔ رمانش «تام‌جونز» ــ که آن را تاریخ نامیده بود ــ با این قاعده و اصل کلی می‌توان تبیین و تأیید کرد که «هر چه رمان از نظر حجم و زمان طولانیتر شود، بیشتر

ماهیت تاریخیش را رو می‌کند». ولی از آنجا که رمان تاریخی است خلاق و براساس تخیل نویسنده، رمان نویس اغلب ترجیح می‌دهد که مصالح رمانش را طوری انتخاب کند که بتواند به‌راحتی شکل و قالب دهد. بنابر این مصالح را از زمان و دوره‌ای می‌گیرد که در آن زندگی می‌کند. چرا که احساس می‌کند که اگر دورهٔ تاریخی مشخص و ثابتی را ازگذشته انتخاب کند، بیشتر دست و پای خودش را خواهد بست و در تنگنا خواهد بود. به‌همین دلیل هم‌زمان «رمانهای ویورلی» [نوشتهٔ «والتراسکات»]، به شصت سال قبل از این آثار برمی‌گردد؛ و زمان رمان «دوریت کوچك»[۲۳] [اثر «چارلز دیکنز»] به چهل سال قبل از خودش. اما به خلاف رمان، رمانس زمان تاریخی مشخص و ثابتی را در گذشته انتخاب می‌کند؛ و اینجاست که به این قانون کلی می‌رسیم که اکثر «رمانهای تاریخی»، «رمانس» هستند. به‌همین ترتیب هم می‌توانیم بگوییم که اگر زندگیی که در رمان طرح می‌شود، متعلق به گذشته‌ای دور باشد، جاذبه‌های رمانسی آن مردم را جذب خواهد کرد. و درست به‌همین علت هم مردم در زمان جنگ جهانی دوم، رمانهای «آنتونی ترولوپ» را عمدتاً به عنوان رمانس می‌خواندند و نه رمان. شاید بتوان گفت که «ارتباط با تاریخ گذشته» و «شرایط زمان معاصر رمان»، دو عنصری هستند که رمان را محدود می‌کنند. و اینها در تضاد با عمومی و جهانی بودن «رمانس» است؛ و همچنین در تضاد با پیوندی است که بشر غربی با زمان معاصرش برقرار کرده است.

«شرح احوال داستانی» یا «اعترافات»

قالب دیگر شرح احوال (Autobiography) است که با درجاتی غیر محسوس بـا رمان درآمیختـه است. اغلب شرح احوال‌نویسان تحت تأثیر محرکی خلاق و داستانی، سعی داشته‌اند که فقط حوادث و تجربیات خاص‌زندگی خود [نویسنده] را دستچین کنند؛ تا در نهایت از این طریق موفق شوند که به ساختمان و الگویی یکدست و کامل برسند. و این الگو ممکن است شخصیتـی را بـه نمایش بگذارد که فراتر از خواست اولیهٔ خود نویسنده است؛ و یا شخصیتی را که رفتار، افکار و احساسات منسجم دارد. این‌گونه آثار را می‌توان «اعترافات» یـا «اعتراف» نیز نامید؛ که به‌نظر مـی‌رسد مبتکـر آن «قدیس اگوستین»[۲۴] باشد. بعدها «ژان ژاك روسو»[۲۵] نیز نوع جدید «اعترافات» را خلق کرد. سنت اعتراف نویسی در ادبیات انگلیسی از خیلی قبل و با آثـاری همچون «اعترافات مذهبی»[۲۶] [اثر «تامس براون»[۲۷]]، «لطف بیکران»[۲۸] [اثر «جان‌بان‌ین»]، «تعذیر»[۲۹] [اثر «جان هنری نیومن»[۳۰]] به اضافهٔ آثار دیگری کـه عرفا بوجود آوردند، شروع شد. اگر چه اعترافات عرفا نوع ــ تا حدودی ــ متفاوت از اعترافات هستند، ولـی بـا سنت اعتراف‌نویسی در ادبیات انگلیس پیوند دارند.

«اعترافـات» نیـز درست مثـل رمـانس، دارای ویژگیهایی است که می‌توان به کمك آنهـا «اعتـراف منثور» را از قالبهای دیگر داستانی تشخیص داد. و باز به کمك آنها می‌توان بسیاری از آثار گرانقدر و منثور ادبیات داستانی را تعریف کرد، و به‌جای اینکه گذاشت تا در برزخ بین کتابها ــ و با سرنوشتی نـامعلـوم ــ

بسر برند، جایگاه ویژه‌ای برایشان یافت. مشخص نبودن جای این‌گونه آثار در ادبیات، از آنجا ناشی می‌شود که این آثار ادبیات صرف نیستند، زیرا حاصل اندیشه‌اند. به‌علاوه آثار مذهبی یا فلسفی صرف هم نیستند، چون هرکدام سبك منثور و ادبی خاصی دارند. «اعترافات» نیز مانند «رمان» و «رمانس» دارای اشکال کوتاهتری ـ مثل دست‌نوشته‌ها و مقالات ـ نیز هست. مثلا «رسالات» «میشل دومونتنی»[۳۱]، «اعترافاتی» است که از چندین رساله یا مقاله تشکیل شده است و فقط شکل طویلتری از روایت را که اینها را به نوعی به هم پیوند دهد و دنباله‌دار باشد، کم دارد. طرح و نقشه‌ای که «مونتنی» برای بوجودآوردن قالب «اعترافات» ریخته است، درست مثل طرح و نقشه‌ای است که «جیمزجویس» برای «دوبلینیها»[۳۲]، و «جیووانی بوکاچیو» برای «دکامرون» ریخت. زیرا قصد هردوی این نویسندگان [«جویس» و «بوکاچیو»] آن بود که از طریق مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه، به قالب «رمان» دست یابند.

پس از «روسو» (یعنی در واقع قالب «اعترافات» از طریق «ژان ژاك روسو» به دریای رمان می‌پیوندد و با آن درمی‌آمیزد) ترکیبی بوجود می‌آید مرکب از «شرح احوال» و «داستان»؛ که در «شرح احوالهای داستانی»، «رمان‌هنرمند» [Kunstler roman رمانی دربارهٔ «زندگی یك هنرمند»] وانواع‌دیگرشاخه‌ها وخویشاوندان آن تجلی می‌یابد. و این تحول از آنجا ناشی شد که دلیلی ادبی برای اینکه همیشه شخصیت یا قهرمان اعترافات، خود نویسنده باشد، وجود نداشت. و به‌این ترتیب لااقل از زمان نوشته شدن رمان «مول فلاندرز» [اثر «دانیل

دفو»] تاکنون، استفاده از اعترافات نمایشی یا داستانی در رمان، امری رایج بوده است. شیوه «جریان سیال ذهن» نیز زمینه‌ای بود برای اینکه این دو قالب [«شرح احوال یا اعترافات» و«رمان»]، هرچه بیشتر و فشرده‌تر باهم درآمیزند. ولی حتی در این‌گونه آثار [آثاری که از شیوهٔ جریان سیال ذهن استفاده می‌کنند] هم می‌توان به وضوح ویژگیهای خاص «اعترافات» را یافت. اغلب، اعترافات در اثر علاقهٔ زیاد نویسنده به‌مسائل نظری و یا معنوی و فکری در یکی از زمینه‌های مذهب، سیاست و یا هنر، بوجود می‌آیند؛ و علت گل‌کردن و موفقیتشان هم این‌است که ذهن نویسندهٔ آن، درموردی ویاموضوعی به‌آن چنان پختگی و کمال می‌رسد، که احساس می‌کند زندگیش آنقدر مهم و ارزشمند هست که چیزی درباره‌اش بنویسد. اما این علاقهٔ پرشور به‌عقاید و افکار خاص، به‌کلی در تضاد با «رمان واقعی» و قدرت خلاقه آن است. زیرا در رمان فنون داستان‌نویسی مطرح است و این فنون می‌گوید که همهٔ عقاید و افکار باید در کل نسوج رمان جذب و هضم شود، و یا در لابلای کنشها و واکنشها و روابط اشخاص قرار داده شود. مثلا در آثار «جین اوستن» مسائل دولت، کلیسا و فرهنگ، تنها به‌عنوان مجموعه‌ای از اطلاعات در مورد آن جامعه، مورد بررسی‌قرار می‌گیرند. و یا مثلا «هنری جیمز» آن‌چنان می‌نوشت که در موردش می‌گفتند که ذهنش چنان لطیف و ظریف است که هیچ‌اندیشه‌ای هر چقدر هم مهم، نمی‌تواند رشتهٔ داستانش را به هم بزند، یا ذهنش را منحرف کند. رمان‌نویسی که نتواند از طرح نظریات و افکارش در رمان خودداری کند، و یا حوصله و توان آن را نداشته باشد که مانند «هنری

جیمز» این افکار و عقاید را در رمان خود جذب و هضم کند؛ لاجرم به‌طور طبیعی و ناخودآگاه رو به نوشتن «اعترافات» و «شرح احوال» می‌آورد، و یا به‌قول «میل» [احتمالا «جیمزمیل»[۳۳]] متوسل به «تاریخچه‌ای ذهنی و خیالی دربارهٔ یك شخصیت» می‌شود. وقتی «علم زیبایی‌شناسی اشکال داستان»، دربارهٔ رمان «چهرهٔ هنرمند به‌عنوان مردی جوان» نوشتهٔ «جیمز جویس» به عنوان اوج یکی از اشکال داستانی بحث می‌کند، به‌این نتیجه می‌رسیم که حتماً باید در دل رمان، سنت و شکل دیگری از داستان‌نویسی وجود داشته باشد و با رمان درآمیخته باشد.

قالب «رمان» بیشتر به‌مسائل بیرون از ذهن، یعنی عینیات می‌پردازد، و راجع به‌افراد و اشخاص است. کار اصلیش هم این است که اشخاص عادی از جنس بشر را که در جامعه زندگی می‌کنند، به‌نمایش بگذارد. «رمانس» بازتابی است از مسائل احساسی و درونی آدمی، و مثل رمان، داستان افراد را باز می‌گوید. همچنین رمانس با اشخاص سروکار دارد، اما به‌شیوه‌ای ذهنی و خیالی به آنها می‌پردازد. (مقصود از عنوان «ذهنی و خیالی» پرداخت ذهنی و خیالی است و نه مصالح و مایه‌های خیالی. اشخاص رمانس یك سر و گردن از ما بزرگترند، یعنی قهرمانند. بنابراین دست نیافتنی و غیرقابل درکند. در رمان، رمان‌نویس چون عینیتر و واقعیتر داستان را پرداخت می‌کند، می‌تواند به‌درون ذهن اشخاص نیز نفوذ کند.) اعترافات نیز متوجه افکار و احساسهای درونی آدمی است، اما ازنظر محتوایی بیشتر به‌مسائل فکری و نظری مجرد می‌پردازد. چنان که پیداست، در اینجا باید گام بعدی را برداریم و

به‌سراغ کشف چهارمین شکل از اشکال داستان، که به مسائل محیط انسانها وگرایشهای ذهنی‌آنان‌می پردازد، برویم.

«هجو و طنز منیپوسی» یا «حلاجی ادبی»

گفتیم که اکثر مردم «سفرهای گالیور» [اثر «جاناتان سویفت»] را داستان می‌دانند، ولی رمان به حساب نمی‌آورند. پس باید قالب داستانی دیگری نیز وجود داشته باشد ــ که دارد ــ و ما هنگامی به‌وجود این قالب یا شکل از داستان پی می‌بریم که از «امیل»[۳۴] «ژان‌ژاك روسو»، به «کاندید» «ولتر» برسیم؛ یااز رمان «راه تمام زندگان»[۳۵] «ساموئل باتلر»[۳۶]، به‌آثار دیگر او که تحت عنوان «سرزمین ارهون یا ناکجاآباد»[۳۷] منتشر شده‌اند، بپردازیم؛ و یا پس‌از خواندن رمان «نقطه و نقطه مقابل» «آلدس‌هاکسلی»، به مطالعهٔ اثر «دنیای قشنگ نو»[۳۸] او مشغول شویم. برخی از آثار «باتلر» و «هاکسلی» نشان می‌دهند که این شکل یا قالب داستانی حتی در زیر تسلط و تفوق رمان نیز، اساس و شکل خود را آن هم در حد کمال، حفظ کرده است. وجود این شکل از داستان را به‌راحتی می‌توان اثبات کرد و نشان داد؛ و مطمئناً هیچکس با این نظر مخالفت نخواهد کرد که شجره‌نامهٔ پایه‌گذاران آثاری نظیر «کاندید»[۳۹] یا «سفرهای‌گالیور»، به‌نویسندگانی‌مثل«فرانسوا رابله»[۴۰] [فرانسوی]، «دزیدیریوس ایرازموس»[۴۱] [هلندی] و «لوشن»[۴۲] [طنزنویس یونانی‌الاصل] می‌رسد. ولی با وجود اینکه محققان در مورد سبك و افکار نویسندگانی همچون «رابله»، «سویفت» و «ولتر»[۴۳] مطالب زیادی

نوشته‌اند، تقریباً تاکنون کسی در مورد اینکه ایشان هنرمندانی بوده‌اند متبحر در فن داستان‌نویسی، و نیز اینکه ایشان روی شکل خاصی ازداستان کارمی‌کرده‌اند، کنکاش و تحقیقی نکرده است. و این نکته‌ای است که معمولا هرکس که دربارهٔ رمان‌نویسی چیزی می‌نویسد به‌سادگی ازکنارش نمی‌گذرد. نویسندهٔ بزرگ‌ دیگری‌که داستانهایی با استفاده از این قالب داستانی نوشته است استاد «هاکسلی»، یعنی «تامس لاوپیکاك» است. ولی «پیکاك» حتی از نویسندگان دیگر هم بدشانس‌تر بوده است. چرا که هیچکس سر از «قالب» داستانهایی که او نوشته، درنیاورده است، و کم‌کم همه به‌این نتیجه رسیده‌اند که او با ذوق و جسارتی زیاد، داستانهایی منثور و سرسری و مغایر با سنتهای معمول ادبی پدید آورده است. و به‌همین دلیل هم جای او در عالم ادبیات به‌درستی مشخص نیست. حال آنکه باید گفت که او در کار خود همان‌قدر عالی و استادانه و به‌لحاظ فنی دقیق و با نکته‌سنجی، عمل کرده است که «جین‌اوستن» در رمانهایش.

شکل یا قالبی که این نویسندگان [«هاکسلی»، «پیکاك» و...] برای نوشتن‌داستانهایشان بکارگرفتند، همان «طنز و هجو منیپوسی» (Menippean Satire) است که گاه‌گاهی نیز «طنز و هجو وارونی» (Varronian Satire) نامیده می‌شود؛ و گفته می‌شود که پایه‌گذارش نویسندهٔ کلبی‌مسلك و بدبینی به‌نام «منیپوس»[۴۴] [که در قرن سوم قبل از میلاد مسیح (ع) می‌زیسته] بوده است. آثار «منیپوس» از بین رفته است؛ اما او دو پیرو و دنباله‌رو بزرگ‌ و مهم داشت؛ که یکی «لوشن» یونانی [از نویسندگان قرن دوم میلادی] بود و دیگری «مارکوس

ترنتیوس وارو»[۴۵]ی رومی [از نویسندگان قرن سوم پیش از میلاد]. از آثار «وارو» هم چیزی غیر از چند قطعه به‌جا نمانده است؛ ولی شیوه هجو و طنزنویسی او را نویسندگانی نظیر «گیوس پیترونیوس»[۴۶] [از نویسندگان روم قرن اول پس از میلاد] و «لیوشوس آپولیوس»[۴۷] [نویسندهٔ قرن دوم پس از میلاد] دنبال کردند. بنظر می‌رسد که طنز و هجو منیپوسی، تکامل یافتهٔ اشعار هجایی‌ای باشد که گاه‌گاهی لابلایشان نثر هم قاطی می‌شده است؛ ولی ما امروزه فقط نوع منثور آن را می‌شناسیم. اگرچه یکی از ویژگیهای این نوع از نوشته‌های منثور [همان‌طور که در آثار «پیکاك» دیده می‌شود]، استفادهٔ گاه‌به‌گاه از اشعار بوده است.

طنز و هجو منیپوسی بیشتر با گرایشهای ذهنی و طرز فکر افراد کار دارد تا با خودشان. به‌بیان دیگر این شیوه از داستان‌نویسی افرادی نظیر فضل‌فروشان، متعصبان، اشخاص یکدنده، تازه به‌دوران رسیده‌ها، هنرمندان، مریدان، اشخاص طماع و خلاصه آدمهای نالایق و بی‌کفایت در هر رشته و فنی را به‌نمایش می‌گذارد؛ و نوع تلقی و طرز فکر آنها را ــ که آن هم نتیجهٔ کار و مشغلهٔ آنهاست ــ نسبت به زندگی افشاء می‌کند؛ ولی کاری با طرز رفتار، اعمال و نوع کنش و واکنشهای‌اجتماعی اشخاص‌ندارد. طنز وهجو منیپوسی ازاین نظر که به ارائهٔ افکار، آراء و نظریات مجرد می‌پردازد، کارش شبیه قالب «اعترافات» است؛ ولی از نظر نوع شخصیت‌پردازی کارش با «رمان» فرق دارد. طنز و هجو منیپوسی به‌جای اینکه شخصیتها را طبیعی و معمولی از کار دربیاورد، مطابق روش و سبك خاصی به‌اشخاص می‌پردازد. اشخاص در طنز و هجو منیپوسی

طوطیان و بلندگوهای عقاید و افکار هستند. البته در اینجا هم نمی‌توان و نباید بین رمان و طنز منیپوسی، مرز دقیقی رسم کرد؛ ولی مثلا اگر شخصیت یکی از رمانهای «جین‌اوستن» را با شخصیتی مشابه او در رمان «پیکاك» مقایسه کنیم، فوری متوجه تفاوت این دونوع شکل یا قالب داستانی می‌شویم. و یا فی‌المثل می‌توانیم بگوییم که «اسکوایر وسترن»[۴۸] [شخصیتی در رمان «تام‌جونز» اثر «فیلدینگ»] شخصیتی است متعلق به رمان؛ ولی در رگهای «ثواکوم»[۴۹] و «اسکوئر»[۵۰] [هر دو از اشخاص رمان «تام‌جونز» فیلدینگ] خون منیپوسی جریان دارد. یکی از مضامین همیشگی آثار منیپوسی استهزاء و تمسخر فیلسوفان بزرگ و مشهور بوده است. و باز یکی دیگر از تفاوتهای آثار منیپوسی با رمان این است که رمان‌نویس شر، بدی و حماقت را نوعی بیماری اجتماعی می‌داند، حال‌آنکه نویسندهٔ آثار منیپوسی آنها را نوعی بیماری عقلانی، و ناشی از ضعف قوای دماغی؛ و یانوعی فضل‌فروشی ابلهانه (که یك موقعی مظهر و نشانگر این‌نوع بلاهت در آثار منیپوسی فیلسوفان مشهور بودند) می‌داند.

«پیترونیوس»، «آپولیوس»، «رابله»، «سویفت» و «ولتر» از شکلی از «روایت» و داستان‌نویسی استفاده کرده‌اند که در آن حوادث و وقایع ارتباط چندانی باهم ندارند؛ و همین هم باعث شده که اغلب، قالب داستانی مورد استفادهٔ ایشان، با رمانس یکی گرفته شود. حال آنکه رمانس با «طنز وهجو منیپوسی» فرق دارد (گواینکه «رابله» شکل رمانس را نیز با آثارش درآمیخته است). زیرا اصولا آثار منیپوسی از قهرمان‌بازی و اشخاص قهرمان استفاده نمی‌کنند؛ بلکه اساس کارشان را بر

تصورات عقلانی و پندارهای ذهنی می‌گذارند و به تلقیها و نگرشهای خنده‌دار و خوشمزه‌ای می‌پردازند که حاصلش اشخاصی یك بعدی و کاریکاتوروار است. علاوه براین طنز و هجو منیپوسی با داستانهای پیکارسك نیز فرق دارد؛ زیرا داستانهای پیکارسك به‌شیوهٔ رمان، جامعه‌ای واقعی با نظامی مشخص‌را به‌تصویر می‌کشند. «طنز و هجومنیپوسی» درعالیترین وغلیظترین‌شکل خود، نوعی نگرش و تلقی دربارهٔ جهان را ارائه می‌دهد که حاصل الگو و بینشی خاص است. تمایل داستانهای منیپوسی به‌نظام فکری خاص باعث اختلال و بی‌نظمی شدید در شیوه معمول، پیوسته و منطقی روایت داستان می‌شود؛ ولی این بی‌توجهی به‌امر روایت منطقی و درست داستان، فقط موجب بی‌دقتی خواننده در امر شناسایی نوع داستانها می‌شود؛ و یا به‌تمایل او برای اینکه هرداستانی را نوعی رمان بگیرد، دامن می‌زند.

طنز وهجو (Satire) در رم قدیم و در زمان رنسانس، دو قالب ادبی داشته که یکی منثور بوده و دیگری‌منظوم. امروزه این واژه‌نوعی «طرز تلقی‌ونگرش» و یا «اصول ساختمانی خاصی» را می‌رساند. همان چیزی که ما نوعی اسطوره‌اش (Mythos) خواندیم. در طنز و هجو منیپوسی ــ چنان که گفتیم ــ آن طرز «نگرش و تلقی» برشکل یا «قالب خاص خود» نیز منطبق می‌شود. هجو و طنز به‌عنوان نوعی «طرز تلقی و نگرش» ــ چنان که دیدیم ــ عبارت‌است‌از «خیالپردازی» (Fantasy)، به‌اضافهٔ «اصول اخلاقی» (Morality). ولی طنز و هجو منیپوسی به عنوان «شکل وقالب»، (البته اگر فقط به‌ادبیات منحصر و محدودش‌کنیم، چرا که درخیلی ازهنرهامثل «کارتون» نیز از این قالب استفاده می‌کنند) بسیار قابل انعطاف

است؛ و می‌تواند یا اثری کاملا «اخلاقی» باشد و یا کاملا «خیالی». مثلا در قصه‌های پریان، داستانهای پرماجرای منیپوسی‌ای را می‌بینیم که «خیالپردازی» صرف است. و باز مثلا همه‌داستانهایی‌که‌دربارهٔ«آلیس» نوشته شده [مثل «آلیس در سرزمین عجایب»[۵۱] نوشتهٔ «لویس‌کارل»[۵۲]] و نیز اثر «نوزادان دریایی»[۵۳] [نوشتهٔ «چارلز کینگزلی»]، که تحت تأثیر آثار «رابله» نوشته شده، طنز یا هجو منیپوسی کامل هستند. نوع اخلاقی‌و خالص شکل «طنز و هجو»، نگرشی است جدی به‌جامعه به‌عنوان الگویی واحد، معقول و مطلوب؛ و یا به بیان دیگر نگرشی است به‌جامعهٔ «مدینه فاضله» (Utopia).

اشکال کوتاه طنز و هجو منیپوسی، اغلب به‌شکل گفتگو یا بحث است؛ و شیوهٔ نمایشی آن بیشتر با درگیری بین افکار و آراء پیش می‌رود تا درگیری بین اشخاص. این شیوه را «ایرازموس» زیاد در آثارش به‌کارگرفته‌ودرآثار«ولتر» نیزدیده‌می‌شود. دراینجا نیز شکل یاقالب‌طنز ازنظر «طرز تلقی و نگرش» (Attitude)، یکنواخت پیش نمی‌رود. گاهی کم‌کم «خیالی» بودنش تقویت می‌شود و بعضی اوقات هم رفته رفته تبدیل به بحثهایی صرفاً اخلاقی‌می‌شود. «گفتگوهای‌خیالی»[۵۴] اثر «والترسویج‌لاندور»[۵۵] و «گفتگوهای مردگان»[۵۶] [اثر «ماتیوپرایر»[۵۷]] نیز در زمرهٔ این‌گونه آثار هستند. گاهی هم این شکل از کار [شکل گفتگو یا بحث] کاملا مفصل و طولانی می‌شود و در آن بیش از دو نفر، باهم صحبت می‌کنند؛ که در این‌صورت این صحبتها درمکان و فضایی مثل مجلس شور و یا جلسهٔ بحث و گفتگو انجام می‌شود. مثل یکی از کارهای «پیترونیوس» که کش آمده و حجمش‌زیاد شده است. «افلاطون»[۵۸] (که البته خیلی

قبل از «منیپوس» دراین زمینه‌کارکرده) تأثیر عمیقی براین سنت ادبی گذاشته است. پس از او این سنت بدون وقفه ادامه یافت و دست به دست گشت تا اینکه در اثر «بالداساره کاستیل یونه»[۵۹]، تبدیل به گفتگوهایی شد مؤدبانه و با فراغت خاطر، و آن هم دربارهٔ صفات و ویژگیهای «درباری ایده‌آل»؛ و یا در اثر «ایزاك وولتن»[۶۰]، تبدیل به بحث‌دربارهٔ«اصول‌و آداب‌ماهیگیری» شد. و نوع تکامل‌یافته و جدیدش هم در آثار «پیکاك»، «هاکسلی» و مقلدانشان، به‌شکل بحثهایی دربارهٔ تعطیلات آخر هفته در خانه‌ای روستایی، ظاهر شد؛ که البته در این نوع اخیر، آراء، عقاید، نظریات و مسائل فرهنگی همان‌قدر مهم هستند که مسائل عشق‌وعاشقی.

رمان‌نویس غنا و عمق وجود خود را ازطریق‌تجزیه و تحلیل کامل روابط انسانی (مثل «هنری جیمز»)، و یا غور و موشکافی در پدیده‌ها و مسائل اجتماعی (مثل «تولستوی»)، بروز می‌دهد. اما نویسنده‌ای که از هجو و طنز منیپوسی استفاده می‌کند، تنها با مضمونهای معقول و بررسی متفکرانهٔ مسائل سر و کار دارد و با بحثهای نظری به‌اثر خود عمق می‌دهد؛ و معمولاً هم این کار را با آوردن مفصل انبوهی از تحقیقات و تتبعات عالمانه، پیرامون موضوع‌ومضمونش ـدراثرشـ انجام می‌دهد. و یا برای رسیدن به اهداف فاضل‌مآبانه و یا فاضلانه‌اش، اثرش را پر از اصطلاحات فنی در هررشته می‌کند. یکی از انواع و یا در حقیقت یکی از زیر مجموعه‌های این شکل از آثار، آثاری است شبه دائرةـ المعارف و پراز مطالب درهم و برهم؛ که پایه‌گذارانش هم «اثینیوس»[۶۱] [از عالمان اواخر قرن دوم میلادی یونان] با اثر خود «خوش سخنان در ضیافت»[۶۲] و

«امبروزیوس مکروبیوس»[۶۳] [از نویسندگان اواخر قرن چهارم میلادی روم] با اثر خود به‌نام «جشن خدای زحل»[۶۴] بوده‌اند. در این آثار مردم در مهمانی ضیافتی می‌نشستند و در مورد هرموضوعی که بنابه مقتضای بحث پیش می‌آمد، تحقیقات و تتبعات عالمانهٔ خود را رو می‌کردند. نمایشی کردن بحثها و تحقیقات عالمانه را احتمالا «وارو»، وارد شیوهٔ طنز و هجو منیپوسی کرد و رواج داد؛ و «وارو» آنقدر در علوم مختلف تبحر داشت که حتی «مارکوس کوینتیلیان»[۶۵] [از خطبا و نویسندگان قرن اول میلادی روم] هم او را ستایش می‌کرد. تمایل به استفاده از مطالب شبه دائرةالمعارف و درهم و برهم در طنز منیپوسی را می‌توان آشکارا در آثار «رابله» دید؛ به‌خصوص در فهرستهای مطول، شیوه‌های مختلف فالگیری و پیشگویی، و اصطلاحاتی که راجع به انواع مغزی یا پارچه‌های جلوی شلوار ــ در آثارش ــ می‌آورد. مطالب شبه‌دائرةالمعارفی‌ای را که «ولتر» و «ایرازموس» از سر احساس‌وظیفه در آثارشان آورده‌اند، این نکته را به‌ذهن القاء می‌کند که بخشی از شهرت ایشان به‌عنوان هنرمند، مربوط‌می‌شودبه‌توانایی و آن‌غریزه وشامهٔ‌کلاغ (Magpie) مانندشان، درجمع‌آوری حقایق و دانشهای‌امور مختلف. شیوهٔ شبه‌دائرةالمعارفی راکه «فلوبر» درنوشتن «بووار و پکوشه»[۶۶] پیش‌گرفت، می‌توان فقط از این راه توضیح داد که او در نوشتن این اثر، تحت تأثیر شیوه و سنت ادبی منیپوسی بوده است.

اساس و ساختمان اثر «حلاجی مالیخولیا» نوشتهٔ «رابرت‌برتن» را طرح هنرمندانه و خلاق بحثها و تحقیقات عالمانه ــ و آن هم به‌طور جامع ــ تشکیل

می‌دهد؛ و این کتاب تا قبل از «سفرهای گالیور» «سویفت»، بزرگترین اثر به شیوهٔ «طنز منیپوسی» ــ در ادبیات انگلستان ــ بود. در این کتاب جامعه انسانی در پرتو الگویی از جامعه که مطابق با عقل است، بررسی می‌شود و نشان داده می‌شود که چگونه از طریق معالجهٔ مالیخولیا می‌توان این جامعه را بنا کرد. «برتن» [با نقل‌قول از کتابهای گوناگون] بحث بین‌کتابهای مختلف را، جانشین استفاده از گفتگو می‌کند؛ و نتیجهٔ کار اثری شده است که در محدودهٔ یك کتاب زندگی بشر را به‌جامعترین شکل بررسی و تحلیل می‌کند؛ و این چیزی بود که از زمان «جفری‌چاسر» به‌بعد ادبیات انگلیس، نمونه‌اش را به‌خود ندیده بود (ضمناً «چاسر» نیز از نویسندگان مورد علاقهٔ «برتن» بود). ممکن است هنگام خواندن بحثی که «برتن» در مقدمهٔ این کتاب می‌کند و یا گریزهایی که گاه و بیگاه می‌زند، متوجهٔ چیزی بشویم؛ که البته وقتی دقیقتر بررسی بکنیم، خواهیم فهمید که اینها همان عصاره‌های قالب منیپوسی منتها از نوع عالمانه و محققانه‌اش، است. در این کتاب، «برتن» گاه‌گاهی موضوع اصلی کتاب را رها کرده، به مسائلی از قبیل هوا، حالات روحی انسان، بدبختیهای فضلا و عالمان؛ و یا به‌سفری حیرت‌انگیز، هجو و تمسخر فیلسوفان بزرگ و نیز استفادهٔ کنایی‌وطنزآمیز از مسئلهٔ تحقیقات عالمانه می‌پردازد. کلمهٔ «حلاجی» (Anatomy) در عنوان کتاب «برتن» به‌معنی موشکافی و یا تجزیه و تحلیل است، که دقیقاً شیوهٔ استفادهٔ او را از این شکل یا قالب ــ که محققانه و عالمانه است ــ می‌رساند. ما نیز می‌توانیم برای نامگذاری این قالب به‌جای استفاده از کلمهٔ شاق و سنگین «طنز و هجو

منیپوسی» (که امروزه حتی تا حدودی هم گمراه‌کننده است) از عنوان مناسب «حلاجی ادبی» استفاده کنیم.

«حلاجی ادبی» نیز سرانجام کم‌کم با رمان ترکیب شد و بسیاری از آثار دورگه را، مثل «رمانهای‌عقیدتی» (Roman à thèse) و رمانهایی را که درآنها اشخاص سمبل عقاید و اندیشه‌های اجتماعی و غیره هستند (مانند رمانهای کارگری دهۀ سی) بوجود آورد. اما فقط «لارنس استرن» ــ که از دنباله‌روهای «برتن» و «رابله» بود ــ توانست از عهدۀ ترکیب این دو به‌بهترین وجه، برآید. «تریسترام شندی» [نوشتۀ «لارنس‌استرن»] را (همان طور که در ابتدای‌این مقاله گفتیم) شاید بتوان رمان نامید، اما داستانی است که دائماً شیوۀ روایت را به‌هم می‌زند و از موضوع داستان پرت می‌افتد. در «تریسترام شندی» به‌ویژگیهایی از قبیل شخصیت‌سازی مطابق سبك خاص، انواع و اقسام فهرستها، سطرها و خطوط خنده‌دار، مسافرت «بینی بزرگ»، [احتمالا منظور، سفر مؤلف رسالۀ «انواع بینیها» در رمان «تریسترام شندی» است] بحثها و کنکاشهای عالمانه و تمسخر دائم فیلسوفان و نقادان فاضل‌مآب برمی‌خوریم؛ که همگی متعلق است به قالب یا شیوۀ «حلاجی ادبی».

اگر قالب و سنتهای «حلاجی‌ادبی» درست فهمیده شود، بسیاری از عناصر و آثار مهم تاریخ ادبیات نیز دوباره رو خواهند آمد و از نو درنظر گرفته خواهند شد؛ مثل کتاب «دلداری فلسفه»[۶۷] نوشتۀ «اینشیوس بوئیثیوس»[۶۸] [از نویسندگان اواخر قرن پنجم میلادی روم]، که نوعی‌اثر «حلاجی ادبی» ناب است، و به‌همین دلیل مهم هم برعالم ادبیات و نویسندگی تأثیری عمیق گذاشته است. در این کتاب که گاه‌گاهی اشعاری هم

چاشنی مطالب منثور آن مـی‌شود، از لحن طنزآمیـز و متفکرانه‌ای استفاده شده که روی هرکس اثر می‌گذارد. کتاب «ماهیگیر واقعی»[۶۹] [نوشتهٔ «ایزاك وولتن»] نیز نوعی اثر «حلاجی ادبی» است؛ چون در آن هم از نثر استفاده شده و هم از نظم؛ و باز، هم از شیوهٔ گفتگو استفاده کرده و هم از مکان و فضایی روستایی. به‌علاوه نوع صحبتهای محققانه‌ای که راجع به‌انواع و اقسام اطعمه می‌شود، و نیز سرزنش و تمسخر محترمانهٔ جامعه و آن هم به‌شیوهٔ منیپوسی (به‌خاطر اینکه همه‌چیز را مهم می‌داند الا ماهیگیری را، ولی باوجود این تاکنون چندان موفق نشده‌که‌کار و مسئله‌ای‌مهمتر از ماهیگیری پیدا کند) باز گواه این نکته است. در دوره‌های مختلف، «رمانسها»، «اعترافات» و «حلاجیهای ادبی» بسیاری نادیده گرفته شده‌اند، و آن هم فقط به‌این دلیل کـه معلوم نبوده است کـه جزء کدام دسته از آثار ادبـی هستند. من‌باب نمـونه، بیـن دورهٔ «لارنس‌استرن» و «پیکاك» دربین «رمانسها»، رمانس «ملماث‌سرگردان»[۷۰] [نوشتهٔ «چارلز رابرت‌مچورین»]؛ و دربین «اعترافات»، اثـر «اعترافات گناهکار روسفید»[۷۱] نـوشتهٔ «جیمـز هاگ»[۷۲]؛ و در بین «حلاجیهای ادبی»، آثار «پزشك»[۷۳] نوشتهٔ «رابرت‌ساوثی»[۷۴]، «جان‌بانکل»[۷۵] نوشتهٔ «تامس ایموری»[۷۶] و مجموعه نـوشته‌های «شبهای آمبروز»[۷۷] اصلا به‌حساب نیامده‌اند.

در اینجا بدنیست که بحثهایمان را خلاصه کنیم و از حرفهایمان نتایجی بگیریم. وقتی «ادبیات داستانی» را از نظر شکل و قالب بررسی می‌کنیم، به‌چهار رشته طناب اصلی [قالب اصلی] برمی‌خوریم که عالم داستان را در میان گرفته‌اند؛ و این چهار قالب عبارتند از:

«رمان»، «اعترافات»، «حلاجی ادبی» و «رمانس»؛ که از اینها شش نوع ترکیب داستانی پدید آمده است و وجود دارد [احتمالا چهارتای قبلی به‌اضافهٔ «شرح احوال» و «طنز و هجو منیپوسی»]. قبلا نشان دادیم که «رمان» چگونه با سه قالب داستانی دیگر درآمیخته است، و در اینجا این‌را هم باید بگوییم که اثر به‌صورت خالص، یعنی اثری که فقط از یك شکل یا قالب‌داستانی استفاده کرده باشد، بندرت پیدا می‌شود. فی‌المثل رمانهای اولیهٔ «جورج‌الیوت»، از قالب «رمانس» نیز تأثیر پذیرفته‌اند، و کارهای بعدی‌اش زیر نفوذ وتأثیر قالب «حلاجی ادبی» بوجود آمده است. نژاد دورگهٔ مرکب از رمانس و اعترافات را طبعاً باید در میان شرح احوالهای رمانتیسیستی یافت؛ که نمونه‌های انگلیسی‌اش را نویسندگانی چون «جورج‌بارو» (که نویسنده‌ای برونگرا بود) و «تامس‌دوکوینسی»[۷۸] (که درونگرا بود) بوجود آوردند. ترکیب «رمانس» و «حلاجی ادبی» را (همان‌طور که گفتیم) در آثار «رابله» می‌توان یافت. از نمونه‌های دیگرش «موبی‌دیك» [یا «نهنگ سفید» اثر «هرمان ملویل»] است که در آن مضمونی رمانتیك یعنی شکار حیوانات وحشی، رفته رفته بسط یافته و بدل به مطالبی «شبه دائرةالمعارف»، و «حلاجی ادبی حیوانی» شده‌به‌اسم «نهنگ». «اعترافات» و «حلاجی ادبی» در «سارتور رسارتوس» [اثر «تامس کارلایل»]، و یا در برخی از آثار «سورن ابی کی‌یرکگور»[۷۹] (که‌نشانهٔ تجربیات‌حیرت‌انگیز و بدیع‌او درزمینهٔ ادبیات‌منثور داستانی‌است) مثل «این یا آن»[۸۰]، باهم ترکیب شده‌اند. آثاری که از طرحهای داستانی نسبتاً جامعتری استفاده‌کرده‌اند، معمولا ــ حداقل ــ سه

قالب داستانی را باهم ترکیب کرده‌اند. مثلا در «پاملا» [اثر ساموئل ریچاردسون] قالبهای «رمان»، «رمانس» و «اعترافات»؛ در «دن‌کیشوت» [اثر «سروانتس»] قالبهای «رمان»، «رمانس» و «حلاجی ادبی»؛ در آثار «مارسل پروست»، قالبهای «رمان»، «اعترافات» و «حلاجی ادبی» و در آثار «آپولیوس» قالبهای «رمانس»، «اعترافات» و «حلاجی ادبی» باهم ترکیب شده است.

من عمداً سعی می‌کنم طوری بحث کنم که همه چیز برطبق نقشه و میزانی‌دقیق باشد. چراکه‌می‌خواهم فواید تشریح و تبیین ساده و منطقی اشکال داستانهایی نظیر «موبی‌دیك» یا «تریسترام شندی» را نشان دهم. شیوه‌ای را که تاکنون نقادان ما برای بررسی قالب و شکل داستانهایی مثل «موبی‌دیك» و «تریسترام‌شندی» انتخاب کرده‌اند، شیوهٔ بررسی دانشمندان سرزمین «برابدینگ‌نگ»[81] [نام سرزمینی در کتاب «سفرهای گالیور» «سویفت»] است. در داستان «سفرهای گالیور»، دانشمندان آن سرزمین پس از جدلها و مشاجرات فراوان، سرانجام اعلام می‌کنندکه به دنیا آمدن‌موجودی به‌نام «گالیور»، نوعی «شوخی طبیعت»[82] بوده است. قالب «حلاجی ادبی» بیش از هرچیز دیگری نقادان را گیج و گمراه کرده است. و به‌همین دلیل هم اکثر نویسندگانی که تحت تأثیر قالب «حلاجی ادبی»، آثاری بوجود آورده‌اند، متهم‌شده‌اند که از سنتهای‌ادبی تخطی کرده‌اند. در اینجا ممکن است خوانندگان فوری به‌یاد آثار «جیمزجویس» بیفتند. زیرا دیگر آنقدر گفته‌اند که آثار «جویس» عجیب وخارق‌العاده‌استکه ذهن انسان به‌طور خودکار متوجه آنها می‌شود. دقتی را که جویس وقف پی‌ریختن بنای «اولیس» کرده، حتی از حد طبیعی

هم‌فراتر رفته؛ ولی باوجود این‌چون «جویس»، «اولیس» را برطبق اصول شناخته شدهٔ داستانهای منثور ننوشته، همه همچنان گمان می‌کنند که این اثر فاقد شکل و ساختمان معین است. اجازه بدهید «اولیس» را با قواعدمان محك بزنیم:

اگر از خواننده‌ای که «اولیس» را خوانده، بخواهیم که فهرستی از نکاتی که بیش‌ازهرچیز دیگر او را تحت تأثیر قرار داده تهیه کند، احتمالا نکات منطقی زیر را خواهد نوشت:

۱) وضوحی که در پرتو آن دیدنیها، مناظر، صداها و بوییدنیهای محیط «دوبلین»، ملموس و زنده شده است. شخصیت‌پردازی روان و عمیق، و طبیعی بودن گفتگو ها.

۲) تقلید استادانه ولی تمسخرآمیز از شخصیتها و داستان «اودیسهٔ» «هومر»؛ و درتقابل‌قراردادن«اولیس» با الگوی قهرمان‌زده و پهلوان‌گرایانهٔ «اودیسه»[۸۳]، اثر «هومر»[۸۴].

۳) بسط و افشای اشخاص و داستان ازطریق شیوهٔ موشکافانهٔ «جریان سیال ذهن».

۴) گرایش دائم به استفاده از شیوه‌ای (در تکنیك و مایهٔ کار) که در آن ازجزئی‌نگری درحد دائرةالمعارف استفاده می‌شود؛ و ضمناً برخوردی متفکرانه و عمیق با تکنیك و خمیرمایهٔ داستان.

در اینجا شاید دیگر برای ما مشکل نباشد که دریابیم که چهار مورد بالا اشاره به عناصری در «اولیس» می‌کنند که هرکدام به‌ترتیب متعلق به‌یکی از قالبهای «رمان»، «رمانس»، «اعترافات» و «حلاجی ادبی» هستند. پس بدین‌ترتیب اولیس حماسهٔ منثوری است

کامل، که از هر چهار قالب داستانی یک‌جا استفاده کرده است؛ و اهمیت هر چهار قالب نیز در این اثر، عملاً یکسان است و هرکدام نیز مکمل دیگری است. پس با این حساب «اولیس» اثری است دارای وحدت هنری و نه توده‌ای متراکم، ولی بی‌شکل.

1) Sartor Resartus

۲) Thomas Carlylle مورخ، فیلسوف و نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۷۹۵ـ۱۸۸۱).

3) The Anatomy of Melancholy

۴) Robert Burton روحانی و نویسنده انگلیسی (۱۵۷۷ـ۱۶۴۰).

۵) George Borrow نویسنده و ادیب انگلیسی (۱۸۰۳ـ۱۸۸۱).

6) Lavengro

7) World Classics

8) Tudor

9) Tudor Apprentices

۱۰) Thomas Deloney نویسندهٔ انگلیسی (۱۵۴۳؟ـ۱۶۰۷؟).

۱۱) Thomas Love Peacock رمان‌نویس و شاعر انگلیسی (۱۷۸۵ـ۱۸۶۶).

12) The Egoist

۱۳) Katherine Mansfield نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۸۸ـ۱۹۲۳).

۱۴) Anton Chekhov نمایشنامه و داستان‌نویس روسی (۱۸۶۰ـ۱۹۰۴).

۱۵) William Morris شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۳۴ـ۱۸۹۶).

16) Northumbria

17) Midlands

۱۸) William Wordsworth شاعر انگلیسی (۱۷۷۰ـ۱۸۵۰).

۱۹) Robert Burns شاعر اسکاتلندی (۱۷۵۹ـ۱۷۹۶).

20) Northanger Abbey

21) Lord Jim

22) Sagas of Iceland

23) Little Dorrit

۲۴) St. Augustine یکی از فلاسفهٔ علم کلام مسیحیت (۳۵۴ـ۴۳۰).

۲۵) Jean Jacques Rousseau فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۱۲ـ۱۷۷۸).

26) Religio Medici

۲۷) Thomas Browne طبیب و نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۰۵ـ۱۶۸۲).

28) Grace Abounding

29) Apologia

۳۰) John Henty Newman روحانی و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۰۱ـ۱۸۹۰).

۳۱) Michel de Montaine نویسندهٔ فرانسوی (۱۵۳۳ـ۱۵۹۲).
32) Dubliners
۳۳) James Mill فیلسوف و مورخ انگلیسی (۱۷۷۳ـ۱۸۳۶).
34) Emile
35) The way of All Flesh
۳۶) Samuel Butler نویسندهٔ طنزنویس انگلیسی (۱۸۳۵ـ۱۹۰۲).
37) Erewhon Books
38) The Brave New World
39) Candid
۴۰) Francois Rabelais طنز و هجونویس فرانسوی (۱۴۹۴؟ـ۱۵۵۳).
۴۱) Desiderius Erasmus عالم و نویسندهٔ هلندی (۱۴۶۴؟ـ۱۵۳۶).
۴۲) Lucian طنزنویس یونانی‌الاصل (۱۲۰ـ۲۰۰).
۴۳) Voltaire نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۹۴ـ۱۷۷۸).
44) Menippus
45) Marcus Terentius Varro
46) Gaius Petronius
47) Lucius Apuleius
48) Squire Western
49) Thwackum
50) Square
51) Alicès Adventures in Wanderlands
۵۲) Lewice Carroll ریاضیدان و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۳۲ـ۱۸۹۸).
53) Water-babies
54) Imaginary Conversation
۵۵) Walter Savage Landor شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۷۵ـ۱۸۶۴).
56) The Dialogue of the Dead
۵۷) Mattew Prior شاعر انگلیسی (۱۶۶۴ـ۱۷۲۱).
۵۸) Plato فیلسوف یونانی (۴۲۷ـ۳۴۷ قبل از میلاد).
۵۹) Baldassare Castiglione نویسندهٔ ایتالیایی (۱۴۷۸ـ۱۵۲۹).
۶۰) Izaak Walton نویسندهٔ انگلیسی (۱۵۹۳ـ۱۶۸۳).
61) Athenaeus
62) Deipnosophists
63) Ambrosius Macrobius
64) Saturnalia
65) Marcus Quintilian
66) Bouvard et Pecuchet
67) Consolation of Philosophy
68) Anicius Boethius
69) Compleat Angler
70) Melmoth the Wanderer
71) Confessions of a Justified Sinner
۷۲) James Hogg شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۷۷۰ـ۱۸۳۵).

73) Doctor

۷۴) Robert Southey شاعر و ادیب انگلیسی (۱۷۷۴ـ۱۸۴۳).

75) John Buncle

۷۶) Thomas Amory نویسندهٔ ایرلندی‌الاصل (۱۶۹۱؟ـ۱۷۸۸).

77) Noctes Ambrosianae

۷۸) Thomas De Quincy نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۸۵ـ۱۸۵۹).

۷۹) Sören Aabye Kierkegaard فیلسوف و مقاله‌نویس دانمارکی (۱۸۱۳ـ۱۸۵۵).

80) Either/Or

81) Brobdingnag

82) Lusus Naturae

83) Odyssey

۸۴) Homer شاعر و حماسه‌سرای یونانی قرن هفتم قبل از میلاد.

برخی از منابع

- ☐ Abrams, M. B. «A Glossary of Literary Terms». Third Edition. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1971.
- ☐ Bradbury, Malcolm. «What is a Novel?». Second Edition. London: Edward Arnold, 1973.
- ☐ Brown, Calvin S., et al. «The Readers Companion To Literature». Twelfth Printing. New York: The Dryden Press, Inc. 1956.
- ☐ Cuddon, J. A. «A Dictionary of Literary Terms». England: Penguin Books, 1984.
- ☐ Flint Thrall, William and Addison Hibbard. «A Handbook to Literature». Fourth Edition. New York: The Odyssey Press, 1981.
- ☐ Frye, Northrop. «The Four Forms of Fiction: Discussions of The Novel». Ed. Royer Sale. Boston: D.C. Heath and Company, 1960.
- ☐ Harvey, Paul. «The Oxford Companion to English Literature». Fourth Edition. London: Oxford University Press, 1973.

فهرست راهنما

نام اشخاص

نام کتابها

انتشارات برگ

تهران - صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۴۹۳۹

ریال